

Rovesciamento e mondo intermedio: l'epistemologia del simbolo di Pavel Florenskij

Silvano Tagliagambe

L'epistemologia del simbolo

La pietra angolare del pensiero di Florenskij è certamente costituita da quello che, con felice sintesi, Valentini definisce un “ardito tentativo di epistemologia del simbolo”¹. È lo stesso filosofo a dircelo in modo esplicito parlando di sé, come spesso fa soprattutto nei racconti autobiografici, in terza persona: “Aderendo al pensiero anglo-americano e ancor più a quello orientale, Florenskij ritiene ogni sistema correlato in modo non logico, ma soltanto teleologico, e vede in questa disorganicità (discontinuità) e contraddittorietà (antinomicità) logica l'inevitabile conseguenza del processo della conoscenza, che si basa non sui piani inferiori del modello e dello schema, ma su quelli superiori del simbolo. La logica dei simboli è una delle questioni fondamentali della teoria della conoscenza”².

Come osserva ancora Valentini “la rilevanza attribuita alla logica dei simboli è attestata non soltanto dalla decisività che riveste il problema dei simboli in tutta la sua vita e la sua opera, ma anche dall'imponente progetto relativo al *Symbolarium* (o *Dizionario dei simboli*), ideato agli inizi degli anni Venti, del quale venne portata a termine soltanto la prima e unica voce, *Il punto*. L'intento di questo progetto era quello di fissare i significati delle immagini visibili utilizzate quali designazioni

¹ N. VALENTINI, *Pavel A. Florenskij*, Brescia, Morcelliana, 2004, p. 40.

² P. A. FLORENSKIJ, *Sočinenija v četyrech tomach (Opere in quattro volumi)*, a cura di A. TRUBACEV, M. S. TRUBACEVA, P. V. FLORENSKIJ, Mysl', Moskva, 1994-1999, vol. I, p. 40.

dei concetti, nonché di sistematizzare in modo comparativo ‘sia i segni grafici degli antichi sistemi ideografici, sia la moderna creazione grafica in tutte le sue manifestazioni’”³.

È importante cercare di capire quale sia la funzione che questo specifico approccio epistemologico assume nel quadro generale dell’opera di questo profondo e poliedrico pensatore, filosofo, teologo, matematico, ingegnere, storico e teorico dell’arte e per quale ragione egli faccia del simbolo l’oggetto privilegiato della sua analisi teorica. Una prima risposta la si può trovare nel fatto che quest’ultima è maturata sulla scia dell’esperienza intellettuale del “secolo d’argento” russo, espressione con la quale si indica il simbolismo russo, vera e propria punta di diamante di quell’“insieme denso” che fu la san Pietroburgo degli ultimi decenni del XIX secolo e dei primissimi anni del XX, che costituisce uno scenario di grandissimo interesse per lo storico della cultura e delle idee.

Rivolto contro il positivismo trionfante del XIX secolo, questo complesso movimento «davvero specificamente *russo*, non soltanto per una aperta slavofilia, che rasentava una sorta di etnismo russo, ma anche per il carattere massimalista del sogno escatologico che esso innestò su un termine venuto dall’Occidente»⁴ trovò una nutrita serie di stimoli per l’elaborazione del proprio *corpus* filosofico nelle idee di Vladimir Sergeevič Solov’ëv, grande amico di Dostoevskij con il quale aveva discusso l’idea e il piano de *I fratelli Karamazov*. La simpatia e l’interesse con i quali i suoi esponenti più prestigiosi, e in particolare Andrej Belyj e Aleksandr Blok, guardarono a questo filosofo si spiega intanto con la comune avversione nei confronti del positivismo, di cui proprio Solov’ëv era critico sottile e implacabile. Egli riteneva che, proprio in seguito all’influsso delle tendenze positivistiche, la filosofia occidentale avesse finito col perdere ogni legame con la realtà vivente, chiudendosi nella sog-

³ N. VALENTINI, *Pavel A. Florenskij*, cit., p. 39 n.

⁴ G. NIVAT, *Il simbolismo russo*, in *Storia della letteratura russa*, Torino, Einaudi, 1989, vol. 3*, p. 76.

gettività di un'esperienza, concepita come complesso di stati di coscienza intrascendibili ed esaustivi del reale. Ma a parte questo primo elemento di affinità, Solov'ëv ha segnato il simbolismo russo a più d'un titolo.

Già a partire dal lessico, dal vocabolario, così fortemente impregnato di quella mistica dell'amore, di quella fusione di desiderio erotico e desiderio religioso, che si alimentano l'una l'altro, fondendosi in una liturgia dell'eros, che caratterizza profondamente il pensiero di questo grande filosofo, ed è particolarmente visibile in una delle sue opere più interessanti, *Smysl' ljubvi (Il significato dell'amore)*, scritta tra il 1892 e il 1894.

“L'azzurro senza riva, l'amato 'sagrato', l'aereo cammino, l'invisibile appuntamento': si potrebbe persino dimostrare fino a qual punto, la poesia del simbolismo, nella sua fase 'teurgica', derivi da Solov'ëv, dal Solov'ëv così spesso citato da Blok e da Belyj, quello di *Začem slova? (A che pro le parole?)*:

*Nel momento del mistico incontro
una luce dall'alto su di te scenderà
e tu scuoterai via, con angoscia e amore,
il sogno pensoso della quotidiana coscienza.*

Quest'ultimo distico, citato da Blok in epigrafe al suo celebre poema *Predčuvstvuju tebjja (Io presagisco la tua venuta)*, apparso nel 1903 su 'Novyj put', ha veramente rappresentato il punto di partenza di una schiusa mistica⁵.

Anche per quanto riguarda l'ispirazione di temi, che alimentano la creatività dei vari esponenti del simbolismo, l'influenza di Solov'ëv su questo alto momento della poesia russa è particolarmente visibile. “Anzitutto, per la sua dottrina dell'unità sofianica del mondo (nella saggezza di Dio) e per la sua visione della divinoumanità. Ma anche, e in apparente contraddizione con la sua visione dell'Unità, per l'escatologia

⁵ Ivi, p. 90.

che appare nel suo ultimo testo, i *Tri razgovora* (*Tre colloqui*), scritto nel 1900, alla vigilia della morte, in cui egli presagisce la falsificazione del bene e la venuta dell'Anticristo, e abbandona la visione teocratica della storia umana. Infine, e forse soprattutto, per la sua poesia, mistica e ironica a un tempo, che ha generato, ispirato ciò che si può definire l'ironia simbolista, e di cui Blok fu il principale fruitore. Le tre versioni ironicamente descritte da Solov'ëv nel suo poema *Tri svidanija* (*Tre incontri*) sono altrettante apparizioni della Sofia: il tono passa dal buffonesco al profetico, e le tre apparizioni avvengono sotto il segno dell'infanzia, dell'erudizione e del deserto d'Oriente. La visione di un'aurora che ricorda quella di Jakob Böhme, i temi dell'appuntamento mistico, della santificazione dell'eros, della trasfigurazione del mondo materiale e della storia umana hanno profondamente alimentato il misticismo simbolista. Il poemetto *Das Ewig-Weibliche*, nel quale il tema goethiano dell'Eterno Femminino trasmuta nel tema religioso della Sofia, poemetto citato centinaia di volte, è il vero manifesto poetico del simbolismo russo, ironico e mistico a un tempo:

*Ma sappiate: l'eterno femminile
in un corpo immortale viene oggi sulla terra.
Nella luce perenne della nuova dea
il cielo s'è fuso con il bàratro delle acque.*

Un'altra poesia *Ex oriente lux* (1890), sarà il vessillo del neoslavofismo simbolista, ispirerà Blok e Belyj, strutturando l'idea stessa di *Pietroburgo*:

*Oh Russia! Nella divina preveggenza
tu dibatti un pensiero superbo.
Quale Oriente vuoi essere?
L'Oriente di Serse o del Cristo⁶.*

⁶ Ivi, pp. 88-89.

Con Solov'ëv, dunque, penetrano profondamente nella letteratura e nella cultura russa una marcata tendenza alla gnosi e la potente aspirazione a una rinascita dell'"idea russa", che scaturisce dalla convinzione che qualcosa era morto, "l'Occidente propriamente detto", secondo la formula di Belyj e, in Russia, la fragile patina occidentale. Alla base dell'intuizione centrale dello stesso Belyj e di Blok, che la Russia ufficiale, civilizzata, stava per decomporsi, per lasciare spazio a un'altra Russia, popolare e barbara, sta anche l'apocalittismo solovëviano.

Le ragioni del profondo interesse di Florenskij per il simbolismo sono mirabilmente sintetizzate nel suo splendido saggio *Ikonostas*, che risale al 1922, nel quale, parlando del rapporto tra il mondo visibile, quello della realtà effettuale, e il mondo invisibile, quello della sfera dello spirito e del simbolo in generale, egli attribuisce al sogno la funzione di "transito" dall'una all'altra sponda e lo considera, in quanto tale, simbolo ed espressione concreta di ogni forma e segno del trapasso dall'una all'altra sfera, e quindi della creazione artistica e dell'esperienza mistica. "Nella creazione artistica l'anima è sollevata dal mondo terreno ed entra nel mondo celeste. Lì senza immagini si nutre della contemplazione dell'esistenza del mondo celeste, tocca gli eterni noumeni delle cose e, impregnata, carica di conoscenza ritorna al mondo terreno. E tornando giù per la sua stessa strada arriva alla frontiera della terrestrità, dove il suo acquisto spirituale è investito in immagini simboliche – le stesse che, fissandosi, formano l'opera d'arte. Sicché l'arte è un sogno sostenuto. Ma qui, nella perdita di contatto artistico con la coscienza diurna, ci sono due momenti, come ci sono due generi di immagini: il transito attraverso la frontiera dei mondi è dovuto o alla salita dal basso o alla discesa dall'alto che è un ritorno in basso. Le immagini della salita rappresentano lo spogliarsi degli abiti dell'esistenza diurna, delle scaglie dell'anima, per le quali non c'è posto nell'altro mondo, insomma: degli elementi spiritualmente disordinati del nostro essere, laddove le immagini della discesa sono il cristallizzarsi sul confine dei mondi delle esperienze della vita mistica [...] Ri-

flettendo, non è difficile distinguere le une e le altre dal rispettivo tipo di tempo: l'arte della discesa, è come non fosse incoerentemente motivata, è tempo *assai teleologico* – *un cristallo di tempo nello spazio immaginario*; viceversa, pur con una grande coesione di motivi, l'arte della salita è costruita *meccanicamente*, conforme al tempo dal quale ha preso le mosse. Andando dalla realtà all'immaginario, il naturalismo offre un'immagine fantastica del reale, un superfluo esemplare della vita quotidiana; l'arte opposta viceversa, il simbolismo, incarna in immagini reali una diversa esperienza, e offrendocele crea una realtà più alta⁷.

Oltre a questo documentato interesse per il simbolismo, alla base dell'epistemologia del simbolo di Florenskij vi è una motivazione più generale, e cioè il tentativo di trovare una risposta alternativa al particolare atteggiamento che la cultura e la società russe nel loro complesso hanno nei confronti del tempo, che differisce sensibilmente da quello che viene via via affermandosi nei paesi dell'Europa occidentale.

Rovesciamento e palingenesi nella società e nella cultura russe

L'elemento da richiamare e sul quale concentrare l'attenzione a proposito di questa ragione più generale è la scarsissima incidenza che ha, all'interno del mondo russo, l'idea di *progresso*, inteso come possibilità di un mutamento controllato, basato sulla convinzione di poter arrivare al nuovo e a un futuro migliore anche attraverso un processo di crescita, a sua volta concepito come proseguimento ed evoluzione e capacità di cogliere le opportunità offerte dalla situazione presente e dalla tradizione del passato, di cui peraltro si avvertono i limiti e le insufficienze. Questo schema evolutivo che, come ha efficacemente sottoli-

⁷ P. FLORENSKIJ, *Ikonostas*, Sankt-Peterburg, Mifril, 1993, pp. 18-20 (tr. it. *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 34-35).

neato, ad esempio, C. Hill⁸, tanta parte ha nella storia dell'Europa occidentale dall'inizio del XVII secolo in poi, in Russia è eclissato dalla concezione del mutamento come *ribaltamento escatologico del tutto*. In seguito alla prevalenza, presso che assoluta, di questa visione il processo dinamico presenta aspetti del tutto particolari, che portano a vedere il cambiamento esclusivamente come radicale ripulsa della fase precedente e il nuovo come risultato di una pura e semplice trasformazione del vecchio o, per meglio dire, di un'operazione di capovolgimento di esso. Sono stati Lotman e Uspenskij⁹ a mettere egregiamente a fuoco questo caratteristico andamento della cultura russa, dal quale deriva la sua sostanziale immutabilità nelle diverse fasi da essa attraversate. La peculiarità fondamentale di questa cultura, a loro giudizio, consiste infatti nella "sua polarità di fondo, che si esprime nella natura duale della sua struttura. I valori culturali essenziali (ideologici, politici, religiosi) nel sistema della società medioevale russa si ripartiscono in un campo assiologico a due poli, separati tra loro da un netto confine, cosicché il campo medesimo risulta sprovvisto di una fascia assiologica neutrale"¹⁰.

Un tipico esempio di questa situazione è il fatto che la concezione del Medioevo russo, a differenza di quella occidentale, non ammette, come zona intermedia tra gli estremi dell'Inferno e del Paradiso, il Purgatorio. Ne scaturisce, come conseguenza immediata, l'impossibilità di riconoscere, per quel che riguarda la vita terrena, un tipo di comportamento che possa essere qualificato come neutro, né santo, né peccaminoso, tale da fungere da fascia di neutralità strutturale tra i poli di questa opposizione binaria e da riserva dalla quale attingere gli ele-

⁸ C. HILL, *Intellectual Origins of the English Revolution*, Clarendon Press, Oxford, 1965, tr. it. *Le origini intellettuali della rivoluzione inglese*, Bologna, il Mulino, 1976.

⁹ JU. M. LOTMAN, B. A. USPENSKIJ, *Roľ dual'nych modelei v dinamičeskoj kul'tury do konca XVIII veka* – Il ruolo dei modelli bipolari nella dinamica della cultura russa fino alla fine del XVIII secolo –, "Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii", XXVIII, 1977.

¹⁰ Ivi, p. 4.

menti che, proprio perché non coinvolti in un giudizio di esaltazione o di condanna estreme, possano dar corpo a una zona cuscinetto di mediazione tra due fasi diverse dello sviluppo e garantire così il passaggio dall'una all'altra senza eccessive scosse e fratture.

Nel mondo occidentale, rilevano Lotman e Uspenskij, la presenza e la disponibilità di un ampio spettro di comportamenti considerati neutrali e di una fascia di istituzioni sociali, qualificate anch'esse come tali, hanno consentito ai critici della società del tempo di attingere i loro ideali da ben precisi ambiti della realtà circostante (dall'ordinamento sociale extraecclesiastico, dalla famiglia piccolo borghese); la loro lotta assumeva, di conseguenza, il significato di un tentativo di corrodere e ribaltare la gerarchia di valori esistenti, facendo in modo che elementi attinti dalla sfera neutrale divenissero valori *standard*, cioè la norma. Ne scaturiva, come si è detto, la possibilità di stabilire una continuità non fittizia tra l'oggi che veniva negato e il futuro atteso e sperato: e proprio in virtù del riconoscimento di questa possibilità venne via via emergendo e consolidandosi una visione della storia che accettava la sfida dei timori, delle ansie, delle angosce che solcano l'esistenza umana senza per questo cedere alla tentazione di fuggire dalla realtà.

Nella cultura russa, invece, l'assenza di un'idea di progresso, intesa come opportunità di trarre fuori da elementi del presente le condizioni per una trasformazione di quest'ultimo in grado di produrre forme nuove, fa sì che in essa finiscano col prevalere meccanismi che riproducono fatalmente aspetti del passato. Questa sua peculiarità non è limitata al medioevo o all'epoca anteriore alla fine del XVIII secolo. La possiamo invece riscontrare in fasi diverse del suo sviluppo e in aspetti apparentemente assai eterogenei tra loro. Ad esempio anche nel caso del *raskol* (scisma): come nota infatti un suo attento storico, A. I. Klibanov, "l'insufficiente sviluppo dei rapporti sociali, il fatto che i nuovi fenomeni economici, nel XVII secolo, erano ancora all'inizio della loro storia e avevano coinvolto soltanto degli strati insignificanti della classe contadina, ebbero come conseguenza che, nella visione del *raskol*, il

motivo predominante fosse l'idealizzazione degli antichi costumi patriarcali; ciò trova la sua espressione nella contrapposizione dell'antica fede a quella 'nuova' di Nikon e nella richiesta di tornare agli antichi costumi"¹¹.

L'influenza e il predominio di questo tipo di atteggiamenti non rimasero però circoscritti al XVII secolo. Ancora alla fine del XIX secolo, infatti, appena tre decenni prima della rivoluzione d'ottobre, all'interno di una corrente del *postničestvo* (digiunismo), che si era formata nell'ambito della setta del *christovoverie* (fede di Cristo), fu operato da V. F. Moxin il tentativo di introdurre una nuova forma di *christovoverie*, esente da ogni forma di pregiudizio, superstizione, ignoranza e fondata sull'idea del "progresso" di matrice borghese. Ma questo sforzo di rispondere alle mutate condizioni della realtà circostante attraverso la riforma del movimento secondo lo spirito degli interessi e dei valori degli elementi borghesi che gli davano il tono si trovò la strada sbarrata non soltanto dalla concorrenza degli altri esponenti più in vista della corrente, ma anche dalla resistenza degli strati sociali più umili, che continuavano a rimanere attaccati all'antico e credevano che un autentico rinnovamento potesse scaturire soltanto dal rispetto delle tradizioni del primitivo *christovoverie*.

Questa stessa tendenza a contrapporre all'esistente forme antecedenti di organizzazione e a ritenere che il rinnovamento potesse essere il risultato di un ritorno all'antico ha del resto profondamente permeato anche l'intera storia del movimento rivoluzionario russo. Già Aleksandr Ivanovic Herzen (1812-1870) rilevava che gli slavofili, cercando di riempire di significato effettivo quella *narodnost'* (termine derivante da *narod*, "popolo" e "nazione" insieme) che era una delle parole d'ordine ufficiali dell'epoca di Nicola I, erano portati a esaltare acriticamente le tradizioni popolari e le forme patriarcali di vita e a

¹¹ A. I. KLIBANOV, *Storia delle sette religiose in Russia*, Firenze, Sansoni, 1980, p. 67.

negare quelle più moderne e meno autoctone. La loro adesione alla tradizione medioevale russa, di cui si dichiaravano eredi e continuatori, li induceva a condannare senza appello Pietro il Grande perché creatore di uno stato che perseguiva dichiaratamente l'ideale del rinnovamento e della modernizzazione. In odio al mondo contemporaneo, essi esaltavano le forme più antiche del possesso e della distribuzione della terra nella comunità contadina; in odio allo Stato, essi volevano sentirsi vicini al popolo russo, ai contadini e ravvivare col sentimento la chiesa. Il loro era dunque un idoleggiamento delle origini, un mito della Russia al di fuori del tempo che dà ragione a Lotman e Uspenskij quando rilevano che, nella storia russa, il mutamento non avviene generalmente attraverso l'elaborazione di modelli alternativi e, nei limiti del possibile, inediti, bensì attraverso uno scambio assiologico, per cui ciò che era positivo diventa negativo e viceversa. La conseguenza immediata di ciò è che lo stesso concetto di "nuovo" risulta essere, in genere, la realizzazione e la riproposta di concezioni, le cui radici affondano nel più remoto passato.

La costante e massiccia presenza di questo tratto peculiare è del resto confermata da numerosi studiosi di differente formazione e orientamento. Così A. Gerschenkron in un articolo pubblicato nell'"American Historical Review" dell'ottobre 1953 osserva, a proposito dei populist, che pur essendo partiti da una salda e corretta coscienza dell'arretratezza economica del loro paese essi avevano poi rapidamente distorto questa loro intuizione e avevano finito con l'affermare, paradossalmente, che «la conservazione dell'*antico*, piuttosto che una facile adozione del *nuovo*, costituivano il vantaggio dell'arretratezza. In conclusione, una tragica resa del realismo all'utopia. Questa fu forse la principale ragione della decadenza del populismo. Quando l'indice dello sviluppo industriale balzò verso l'alto alla metà degli anni '80, dopo che il governo si era impegnato in una politica di rapida industrializzazione, il divorzio fra l'utopia populista e la realtà economica

divenne troppo grande e il movimento fu incapace di sopravvivere alle pressioni che seguirono l'avvento al trono di Alessandro III»¹².

Anche Venturi, nell'*Introduzione* alla sua classica opera *Il populismo russo*, dopo aver ricordato la netta contrarietà, dagli slavofili sempre manifestata, nei confronti delle rivoluzioni e dei dispotismi e, in generale, dei metodi barbari per combattere la barbarie, osserva: «Proprio in questo atteggiamento sembra stare la radice più profonda dell'interesse attuale riaffiorante nell'Unione Sovietica per questi personaggi, così lontani dalla Russia di oggi, per questi romantici ottocenteschi che sembravano per decenni caduti sotto il disprezzo o lasciati nell'oblio». E riferendosi a questo interesse propone una riflessione di particolare significato e importanza ai fini della nostra analisi: «Un moto profondo di ritorno all'antica Russia, alla religione dei padri invita a guardare con occhi diversi al passato, a considerare e apprezzare di nuovo valori che sembravano distrutti e sepolti (basterà, per persuadersene, vedere come viene di nuovo considerata l'arte russa medievale, o aver letto le opere di Pasternak e di Solzenicyn, o anche soltanto aver visto il film di Tarkovskij su Andrej Rublëv). Ma, quel che più conta, è vedere come questo moto profondo e vario oggi presente nell'Unione Sovietica finisce, come negli anni '30 del secolo scorso, come all'epoca del sorgere della slavofilia, col volgersi contro un avversario, un nemico, soprattutto, insieme temuto e odiato: lo stato dispotico e burocratico»¹³. E guardando alla cronaca più recente della vita del paese si potrebbero aggiungere, a quelli citati da Venturi, molti altri interessanti e significativi esempi di questo moto profondo di ritorno all'antica Russia.

Controprova della scarsa incidenza dell'idea di progresso, basato su un progetto di trasformazione graduale e di ammodernamento, inteso nel senso di mutamento controllato, è l'assoluta prevalenza di pro-

¹² L'articolo è riprodotto in A. GERSCHENKRON, *Continuity in History and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1968, pp. 454 e ss.

¹³ F. VENTURI, *Il populismo russo*, Torino, Einaudi, 1972, vol. I, pp. LIV-LV.

grammi di trasformazione *integrale* della società russa. Il tema della rigenerazione, della rinascita, della palingenesi è una costante della cultura del paese, prima e dopo la rivoluzione. E questa idea del cambiamento come rovesciamento totale innesca, come si è detto, un meccanismo in forza del quale si è inevitabilmente portati a guardare al passato e a riconsiderare con interesse forme di vita e di cultura già a suo tempo sperimentate e consumate. Lo aveva ben compreso già Herzen, il quale rilevava come la contrapposizione tra slavofili e occidentalisti fosse la lotta di due modelli alternativi che si distinguevano in tutto, fuorché nella comune tendenza a guardare intensamente al passato, alla Russia medievale gli uni, a Pietro il Grande gli altri. E significativa è l'esortazione che egli rivolge ad entrambi gli indirizzi: «È tempo che l'umanità dimentichi quel che non è necessario del suo passato, o meglio che se ne ricordi, ma come di cose passate e non esistenti»¹⁴.

Storia russa e inversione carnevalesca

Questo atteggiamento della società e della cultura russe nei confronti del divenire e della storia non possono non richiamare quelli che, secondo Bachtin, sono i tratti peculiari della festa popolare e, in particolare, del carnevale, nel quale «la negazione non ha mai un carattere astratto, logico. È sempre figurata, concreta, sensibile. Dietro la negazione non ci sta il nulla, ma una specie di oggetto opposto, il rovescio dell'oggetto negato, un'inversione carnevalesca. La negazione ricostruisce l'immagine dell'oggetto negato e cambia soprattutto la collocazione spaziale sia dell'oggetto intero che delle sue parti: trasporta tutto l'oggetto all'inferno, ne mette il basso al posto dell'alto, o il didietro al posto del davanti, deforma le proporzioni spaziali dell'oggetto esagerando enormemente uno solo degli elementi a discapito di altri,

¹⁴ *Ibidem*, vol. I, p. 44.

ecc. Così la negazione e l'eliminazione dell'oggetto rappresentano soprattutto il suo spostamento e la sua ricostruzione nello spazio. La non esistenza dell'oggetto è la sua seconda faccia, il suo rovescio. E questo rovescio o questo "basso" vengono ad assumere una sfumatura temporale: vengono interpretati come passato, come antico, come non presente. L'oggetto soppresso sembra rimanere nel mondo, ma con una nuova forma di esistenza spazio-temporale: diventa in un certo qual modo il rovescio del nuovo oggetto venuto a occupare il suo posto»¹⁵.

Il carnevale ci pone dunque di fronte a una «negazione cronotopica che coglie il fenomeno nel suo divenire, nel suo movimento dal polo negativo a quello positivo. Non ha a che fare con un concetto astratto (non è una negazione logica) ma, in sostanza, dà una descrizione della metamorfosi del mondo, del suo cambiamento di volto, del passaggio dal vecchio al nuovo, dal passato al futuro. È un mondo che, passando attraverso la fase della morte, va verso una nuova nascita»¹⁶.

L'analogia tra questo schema esplicativo di matrice carnevalesca del divenire e della metamorfosi del mondo e quello egemone all'interno della cultura russa è, secondo Bachtin, tutt'altro che superficiale e casuale. Significativi, in proposito, sono «due fatti della storia russa che sono molto conosciuti. Durante la sua lotta contro il feudalesimo, contro l'antica verità e sacralità dei privilegi feudali, mentre distruggeva i vecchi principî statali, politici, sociali, e in un certo qual modo morali, Ivan il Terribile non poté non essere influenzato enormemente dalle manifestazioni della festa popolare sulla pubblica piazza, dalle forme di derisione della vecchia verità e del vecchio potere, con tutto il loro sistema di travestimenti (maschere), spostamenti gerarchici (rovesciamenti), detronizzazioni e abbassamenti. Senza rompere col suono delle campane, Ivan il Terribile non poteva fare a meno dei sonagli dei buf-

¹⁵ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, p. 432.

¹⁶ Ivi, pp. 453-454.

fon; alcuni elementi delle forme carnevalesche esistevano persino nell'organizzazione dell'*opričnina*¹⁷ (attributo carnevalesco è per esempio la *scopa*), e la stessa esistenza all'interno dell'*opričnina*, ma si combatté una lotta vera e propria contro il suo stesso spirito, ostile a qualsiasi stabilizzazione.

Tutto ciò si manifestò chiaramente all'epoca di Pietro I: per questi il suono dei sonagli dei buffoni copriva quasi del tutto il suono delle campane. Sappiamo bene sino a che punto Pietro coltivasse le ultime forme delle feste dei folli (mai, nei millenni della sua esistenza, questa festa aveva avuto una legalizzazione e un riconoscimento simili dallo stato); le deposizioni e le incoronazioni burlesche tipiche di questa festa fecero irruzione nella vita dello stato, fino alla fusione dei titoli burleschi con l'effettivo potere statale (come nel caso di Romodanovskij¹⁸, per esempio). All'inizio il nuovo era introdotto nella vita in maniera "divertente"; nel corso delle riforme una serie di elementi di queste ultime si mescolarono ai travestimenti e alle destituzioni quasi buffoneschi (il taglio della barba, i vestiti europei, le buone maniere). Comunque, all'epoca di Pietro I, le forme carnevalesche erano soprattutto importate dall'estero, mentre sotto Ivan il Terribile erano più popolari, vive, complesse e contraddittorie.

Così, la libertà esteriore delle forme della festa popolare era inseparabile dalla loro libertà interiore e da tutto il loro valore positivo di concezione del mondo. Esse mostravano *un nuovo aspetto positivo del*

¹⁷ Denominazione data alla politica interna di Ivan IV il Terribile negli anni 1565-72, il cui scopo era di eliminare l'opposizione dei boiari al definitivo affermarsi del potere assoluto centrale. Ivan IV diede l'avvio alla nuova politica nel dicembre del 1564, quando si ritirò nel quartiere Aleksandrovskij di Mosca; da lì, nel gennaio del 1565, annunciò la fondazione di uno stato speciale (*opričnina*) con territorio, esercito, amministrazione e finanze propri, contrapposto alla *zemiščina*, governata dalla дума dei boiari.

¹⁸ Il principe Fëdor Jur'evič Romodanovskij, governatore di Mosca in nome di Pietro negli anni 1695-96 e 1697-98.

mondo e, nello stesso tempo, davano *il diritto di esprimerlo impunemente*¹⁹.

Tra l'orientamento verso il basso, proprio di tutte le forme di allegria festiva e popolare e il movimento alla rovescia, all'incontrario, che caratterizza tutte queste forme, da una parte, e la tendenza della storia e della cultura russe, nelle loro fasi critiche e di mutamento epocale, a trasferire l'alto al posto del basso, il positivo al posto del negativo, il santo al posto del diabolico, sia sul piano dello spazio reale che su quello metaforico, vi sarebbe dunque, secondo Bachtin, una similarità profonda, che affonda le sue radici in precisi e documentabili eventi storici. La differenza (assai rilevante, peraltro) sta nel fatto che nella cultura popolare e nel carnevale l'"alto" e il "basso" «hanno un significato rigorosamente e unicamente *topografico*. L'alto è il cielo; il basso è la terra; la terra è il principio dell'assorbimento (la tomba, il ventre) ed è nello stesso tempo quello della nascita e della resurrezione (il seno materno). È questo il valore topografico dell'alto e del basso nel loro aspetto cosmico»²⁰. Per questo "l'abbassamento consiste, in questo caso, nell'avvicinamento alla terra, come principio che assorbe e *nello stesso tempo* dà la vita; abbassando si seppellisce e nello stesso tempo si semina, si muore per nascere in seguito meglio e di più [...]. L'abbassamento scava una tomba corporea per una *nuova* nascita. È questo il motivo per cui esso non ha soltanto un valore distruttivo, negativo, ma anche positivo, di rigenerazione; è *ambivalente*, nega e afferma nello stesso tempo: fa precipitare non soltanto verso il basso, nel nulla, nella distruzione assoluta, ma fa precipitare verso il "basso" produttivo, in cui avvengono il concepimento e la nuova nascita, e da cui tutto cresce a profusione; il realismo grottesco non conosce altro "basso"; il "basso" è la terra che dà la vita e il grembo materno; il "basso" è sempre *inizio*»²¹.

¹⁹ Ivi, pp. 296-297.

²⁰ Ivi, p. 26.

²¹ Ivi, pp. 26-27.

Nell'accezione che dell'abbassamento (*sniženie*) danno la società russa e la cultura che essa esprime questa ambivalenza si perde, in quanto l'"alto" e il "basso" assumono una connotazione assiologica, legata ai valori culturali essenziali (ideologici, politici, religiosi) nel sistema della società medesima e alla loro articolazione, per cui, anziché un mescolamento dei piani gerarchici, finalizzato a rompere il guscio e a liberare la realtà concreta dalla pesante cappa delle regole e delle strutture rigide che la opprimono, si ha un ribaltamento della gerarchia che non ne intacca però l'organizzazione di fondo, anzi la rafforza. Si ha così un campo assiologico bipolare caratterizzato dalla presenza di netti confini interni e verso l'esterno e dalla valutazione negativa dei momenti transgredienti, di passaggio e di transizione.

Il «mondo intermedio» di Florenskij

In contrapposizione a questo approccio, che caratterizza la società russa e ne costituisce uno dei tratti distintivi più significativi, contribuendo in maniera tutt'altro che trascurabile a condannarla a un sostanziale immobilismo, il pensiero di Florenskij è contraddistinto dallo sforzo di esplorare proprio la "terra di mezzo" tra gli opposti che, di volta in volta, si fronteggiano, dal costante interrogarsi sul rapporto tra invisibile e visibile, tra "ulteriorità" e realtà empirica, tra Dio e il mondo, e dallo sforzo assiduo di individuare la via per superare la "scissione" tra questi estremi e colmare il fossato che li separa, agevolando e sostenendo così la transizione dall'uno all'altro. Non a caso la prima delle dodici lettere nelle quali si articola *La colonna e il fondamento della verità* s'intitola *Due mondi* e pone subito, in termini estremamente chiari, l'oggetto della questione: "Sì, nella vita tutto si agita, tutto vacilla in immagini di miraggio, ma dal profondo dell'anima si innalza la necessità ineluttabile di appoggiarsi alla «colonna e fondamento della verità» (στῦλος και ἔδραϊωμα τῆς ἀληθείας) (1 Tim. 3, 15), della verità, τῆς

ἀληθείας, e non semplicemente ἀληθείας, di una delle verità, non di una verità particolare, umana, minuta, che si contorce e poi vola lontano, come polvere spinta verso i monti dal soffio del vento; della verità (*istina*) integra ed eterna nei secoli, una e divina, luminosa e sovraluminosa, di quella veridicità (*pravda*) che secondo un antico poeta è «sole al mondo» (Euripide, *Medea*, atto III, scena X, parole della corifea)»²².

Questi due mondi, per chi crede in Cristo e nel *novum* rappresentato nell'evento dell'incarnazione, pur restando distinti, sono anche ipostaticamente uniti nel Verbo incarnato e, per mezzo di Lui, lo sono anche, per lo Spirito Santo, in coloro che diventano "uno in Cristo" (Gal. 3, 28). Di ciò Florenskij è tanto consapevole da dedicare una parte significativa della sua riflessione al tentativo di superare il dualismo che lacerava la coscienza moderna della realtà. D'altro canto, però, egli è convinto che il rapporto tra i due mondi non possa essere posto in termini di "trasparenza" assoluta dell'uno rispetto all'altro, tant'è vero che il suo saggio *Ikonostas* è imperniato sull'idea del valore reale di separazione, di diaframma, che ha l'iconostasi nella chiesa ortodossa e sulla maggiore aderenza e significatività, proprio per evidenziare questo stacco, dell'opacità dorata del piano dell'icona rispetto al vetro trasparente della «finestra» prospettica rinascimentale. Questo spiega il suo costante interesse per l'idea di confine e per il suo duplice significato, di linea di demarcazione per un verso, e di membrana semipermeabile, di filtro attraverso il quale può avvenire la comunicazione e l'interscambio tra domini differenti, sulla quale stava intensamente lavorando, proprio in quegli anni Vladimir Ivanovič Vernadskij (1863-1945), scienziato originale e profondo, che ha contribuito in maniera decisiva a porre le basi di un intero indirizzo di indagine, quello che guarda con particolare attenzione alla intricatissima rete di interrelazioni che colle-

²² P. A. FLORENSKIJ, *La colonna e il fondamento della verità*, Introduzione di E. Zolla, traduzione dal russo di P. Modesto, Milano, Rusconi, 1998, pp. 45-46.

gano tutte le realtà della vita con tutte le realtà dell'ambiente, e da cui sono scaturite, tra l'altro, l'ecologia in senso moderno e la teoria generale dei sistemi.

L'incidenza che ha sull'impostazione teorica di Florenskij questo modo di intendere il confine, proposto da Vernadskij, la si può stabilire in modo immediato e incontrovertibile attraverso la sua idea del peccato, e quindi del male, come «parete divisoria che l'io innalza tra se stesso e la realtà» A suo giudizio, infatti, «peccato allo stato puro, al limite, cioè la geenna, è la *tenebra*, l'*oscurità*, il *buio*, σκότος. Perché la luce fa apparire la realtà, mentre la tenebra è la disunione, la dispersione della realtà, l'impossibilità di apparire l'uno all'altro, l'invisibilità dell'uno per l'altro. [...] In una parola, il peccato è ciò che priva della possibilità di *fondare*, e perciò di *spiegare*; priva cioè del lume della ragione. Cercando affannosamente il *razionalismo peccaminoso*, la coscienza si priva della *razionalità* che le è insita, a causa del suo intellettualismo cessa di contemplare intellettualmente»²³.

Il peccato è quindi il confine inteso come linea di demarcazione netta e invalicabile, che l'io erige tra se stesso e la realtà, tra se stesso e l'altro, tra se stesso e Dio, facendosi così "idolo di se stesso", orgoglioso della propria autosufficienza in virtù della quale si illude di poter fondare l'io sull'io e di poter "spiegare" l'io con l'io.

Un confine è, tuttavia, una linea di separazione, che indica comunque la presenza di uno scarto e di uno stacco, per cui altrettanto illusorio e pericoloso sarebbe renderlo inavvertito, cercare in qualche modo di disattivarlo, postulando una sorta di continuità e di reciproca, incondizionata visibilità dell'uno per l'altro dei due ambiti tra i quali esso si pone.

Le due sfere vitali dell'esistenza dell'uomo, quella terrena, con lo sguardo rivolto verso l'esperienza quotidiana e la dimensione corporea, e quella ultraterrena e celeste, che richiede un pensiero orientato verso

²³ Ivi, pp. 229-230.

l'infinito e l'invisibile, sono pertanto separate da un diaframma o *gravnica* (confine, appunto) che le separa e nello stesso tempo le raccorda. Da questo punto di vista lo spazio di maggiore interesse ai fini della vita e della cultura umana, e che proprio per questo risulta necessario approfondire, è appunto quello di confine, cioè intermedio tra i due mondi suddetti, nonostante tutte le difficoltà e i rischi che la sua analisi pone, dal momento che si tratta di una delle questioni più problematiche perché difficilmente definibile con gli strumenti razionali a nostra disposizione. Ciò nondimeno si tratta di una dimensione essenziale per l'interazione tra le due zone, apparentemente inconciliabili, dell'esistenza dell'uomo. E il problema fondamentale che essa pone è quello di riuscire ad attivare una *capacità transitiva* tra i due ambiti che essa distingue e collega nello stesso tempo, attraverso la quale riuscire progressivamente a far sì che il mondo visibile diventi in qualche modo il potenziale specchio dell'invisibile, innescando così un processo di penetrazione nel sovra-reale. Questo spazio intermedio, per la sua natura, non è direttamente accessibile alla rappresentazione, magari attraverso una qualche misteriosa capacità che oltrepassi gli strumenti razionali di cui l'uomo dispone; è invece un fossato che va riempito, una barriera che va progressivamente resa più sottile (senza diventare mai completamente trasparente) attraverso la creatività culturale, nell'ambito della quale occupano una posizione centrale l'arte, in quanto fonte imprescindibile per un'indagine sullo spessore del pensiero umano. Proprio il fatto di raccordare la religione all'intera storia spirituale dell'umanità indica chiaramente come per Florenskij questa sorta di "barriera di contatto" tra lo spazio ultraterreno e l'ambito accessibile all'esperienza diretta, in cui si disloca, appunto, il sentimento religioso, sia un confine mobile, che l'uomo è in grado di spostare sempre più avanti via via che si innalza, di qualità e di livello, la sua ricerca culturale.

Il raccordo e la capacità transitiva tra i due mondi, che si realizzano nello spazio di confine e ne costituiscono anzi il nucleo essenziale, richiedono un'articolazione tra il visibile e l'invisibile che Florenskij

esprime con il termine *skvoznoj*, un concetto di luminosità interiore che F. Malcovati rende correttamente con “translucidità”²⁴. La translucidità, ovvero quel grado di trasparenza di un corpo che consente di distinguere approssimativamente la forma, ma non i contorni, di un oggetto posto dietro di esso, è la condizione tipica delle realtà di confine, vale a dire di tutto ciò che, pur essendo estraneo alla coscienza, è tuttavia capace di entrare in un qualche tipo di relazione con essa, dimostrata dal fatto che è comunque in grado di far risuonare e produrre significati al suo interno, anche se, ovviamente, non in modo immediato, ma attraverso un prolungato lavoro di scavo e di approfondimento.

«Esistono dunque due mondi», insiste Floresniskij, «e *questo* nostro mondo si cruccia nelle contraddizioni se non vive delle energie dell’*altro* mondo. Negli umori, tendenze contrastanti; nella volontà, desideri contrari; nei pensieri, idee contraddittorie. Le antinomie frazionano tutto il nostro essere, tutta la vita creata. Dappertutto e sempre contraddizioni! Viceversa la fede che vince le antinomie della coscienza e tra esse riesce a respirare, ci offre il fondamento di pietra sul quale possiamo lavorare per superare le antinomie della realtà. Ma come accedere a questa pietra della Fede?»²⁵.

Prendendo certo atto, è la risposta che egli dà, del dilemma: *finito* o *infinito* e della antinomie che ne scaturiscono, senza però forzarle oltre ogni limite e riducendo unilateralmente e artificiosamente una delle due dimensioni all’altra, fino a isterilire il senso stesso del dilemma e a comprimere, sino a occultarla, la realtà delle antinomie medesime. Ciò significa, concretamente, che occorre far riferimento a uno spazio che sia parte del reale, ma distinto dalla realtà, nel quale «si incontrino immanenza e trascendenza, profondità e altezza, le cose di questo e le cose dell’altro mondo, l’assoluto e il relativo, il corruttibile e

²⁴ F. MALCOVATI, *Vjačeslav Ivanov: Estetica e Filosofia*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

²⁵ P. A. FLORENSKIJ, *La colonna e il fondamento della verità*, cit., p. 551.

l'incorruttibile». Questo spazio «è una finestra nella nostra realtà dalla quale si vedono gli altri mondi. È una breccia nell'esistenza terrena dalla quale irrompono le correnti dall'altro mondo, nutrendola e rinvigorendola. In breve: questo spazio è *il culto*»²⁶. Quando si entra in questa dimensione «ciò che è invisibile e misterioso è percepito dalla contemplazione sensibile; rivestito dall'empirico, esso si dispone secondo le linee proprie dell'invisibile. Entrando nella sfera del culto, il sensibile vive e s'intreccia non già secondo dei legami a esso immanenti, ma secondo altri, diventando parte di un'altra struttura, una struttura trascendente, che ha leggi *proprie* e sue particolari connessioni. La realtà sensibile è progressivamente attirata verso altri nessi, inconsueti e inconcepibili, verso relazioni inattese e, da quel momento in poi, è come sostenuta da altre forze: staccandosi dalle sfere dell'attrazione terrestre cessa di essere terrena e *soltanto* sensibile. Come non possiamo definire semplicemente superficiale e inerte quel cibo che entra a far parte dell'organismo e, una volta assimilato, manifesta sensibilmente la sua forma vitale fino a quel momento invisibile, così ciò che è terreno, entrando nella sfera del culto, cessa di essere terreno. Pur essendo, da un punto di vista materiale, essenzialmente terreno nella sua caratterizzazione particolare, all'interno della visione propria del culto, nell'aura di mistero che lo circonda, avviene e prende forma qualcosa d'altro, di santo, di consacrato, di trasformato, di transustanziato: è il mistero stesso. Ma ripeto il culto, strano e incomprensibile a guardarlo dall'alto, visto dall'alto verso il basso, appare in tutta la sua integrità e unità. È come se gli elementi della realtà sensibile fossero distrutti dal turbine che si è abbattuto su di essa, piegati da una forza incomprensibile, smembrati e ricomposti per essere poi riuniti in nuovi segni ancora indecifrabili, mai visti prima, del mondo misterioso. Solo innalzandoci

²⁶ P. A. FLORENSKIJ, *Il timore di Dio*, in ID., *Il cuore cherubico. Scritti teologici e mistici*, a cura e con Introduzione di N. Valentini e L. Žak, tr. it. di R. Zupan, Casale Monferrato, Piemme, 1999, p. 270.

verso l'alto potremo contemplare il loro quadro nella sua interezza. Una forza trascendente racchiusa in essi li ha strutturati secondo leggi che non provenivano dalla loro essenza, sebbene la sottintendessero; questa forza è quel *filo* che collega il celeste e il terreno»²⁷.

Un esempio concreto e particolarmente significativo di come funzioni questa trasformazione e trasfigurazione degli elementi della realtà sensibile è dato da quel particolare procedimento tecnico di rappresentazione delle icone, costituito dalle linee cosiddette “*razdelki*”²⁸. Esse sono «eseguite con un colore diverso dal colore di base nel luogo corrispondente dell'icona, nella maggior parte dei casi con riflessi metallici resi splendenti dall’*assistka*”²⁹ d’oro, più raramente d’argento, o dalla doratura. Questa sottolineatura del *colore* delle linee della ‘*razdelka*’ significa, secondo noi, che il pittore di icone vi si applica consapevolmente, sebbene essa non corrisponda a nulla di fisicamente visibile, cioè ad esempio a un qualche analogo sistema di linee sugli indumenti oppure sui seggi, ma sia soltanto un sistema di linee potenziali, linee di costruzione di un dato oggetto, simili, per esempio, alle linee di forza di un campo elettrico o magnetico, o a sistemi di curve equipollenti o isoterme e simili. Le linee della ‘*razdelka*’ rappresentano, con forza superiore a quella delle sue linee visibili, lo schema metafisico dell’oggetto dato, la sua dinamica, ma di per se stesse non sono affatto visibili, ed essendo disegnate sull’icona costituiscono, secondo l’idea del pittore, lo schema complessivo per l’attività motoria dell’occhio che contempla l’icona. Queste linee agiscono come schema di ricostruzione, nella coscienza, dell’oggetto contemplato, e se si cercano i principi fisici di queste linee, si trova che le linee di forza, di tensione, in altre parole, non rappresentano le pieghe derivanti dalla tensione, o almeno non

²⁷ *Ibidem*, pp. 299-300.

²⁸ Si tratta delle linee del drappaggio dei vestiti o del corpo sotto gli abiti, per lo più dorate e, talvolta, argentate.

²⁹ È l’ombreggiatura d’oro, applicata a linee parallele, o a tocchi, presente soprattutto nelle icone più tarde.

ancora le pieghe, ma pieghe solo come possibilità, in potenza; ora invece sono le linee secondo cui si stenderebbero le pieghe se, in generale, cominciassero a formarsi»³⁰.

Siamo così di fronte a quella che possiamo chiamare, a tutti gli effetti, una specifica “realtà aumentata” che riesce a dilatare e ad amplificare il significato sia dei singoli elementi di cui si vale per la rappresentazione, sia della loro organizzazione complessiva. Si tratta di un potenziamento che già l’arte riesce a effettuare, in quanto «l’artista riempie di un certo contenuto una data regione dello spazio, la carica a forza di un contenuto, costringendo lo spazio a cedere e a contenere più di quanto contenga di solito senza questa violenza»³¹. Ma è soprattutto con il culto e nel culto che esso si manifesta in pieno, proprio perché il culto è quel luogo dove «questo mondo si consegna, per così dire, ad altri mondi più elevati, diventa il loro rappresentante e, in un certo senso, il loro portatore; rifiutando l’autoaffermazione, il suo esistere per se stesso, esso diventa vita *per un altro mondo*. Con ciò stesso, tale mondo sensibile “dopo aver perso la sua vita”, dopo esser diventato lo strumento di un altro mondo, con il suo corpo lo porta *in sé*, incarna in sé l’altro mondo, oppure lo trasfigura, lo spiritualizza. [...] Questo mondo, in seguito a questa perdita dell’autonomia e del suo carattere di autosufficienza, illuminandosi del *fuoco* dell’altro mondo, diventa esso stesso di fuoco; è come se si mescolasse con il fuoco»³².

Per poter acquisire e dispiegare a pieno questa sua potenza di trasformazione e trasfigurazione degli elementi dell’esperienza quotidiana e di fondamento della capacità transitiva dal mondo visibile al mondo invisibile il culto, con i suoi riti e servizi religiosi, ma anche con riferimento all’ambiente in cui si svolge, deve però assumere la veste e la

³⁰ P. A. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, in ID. *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, Roma, Gangemi, 1990, pp. 78-79.

³¹ P. A. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell’arte*, a cura di N. Misler, Milano, Adelphi, 1995, p. 53.

³² P. A. FLORENSKIJ, *Empiria ed empirismo*, in ID., *Il cuore cherubico*, cit., pp. 101-102.

dimensione di una *totalità organica e artistica*, in cui ciascuna parte assume un senso specifico ed è gratificata solo in riferimento all'intero contesto. È proprio quello che avviene nella liturgia ortodossa, dove «Parola (*slovo*) Icona (*ikona*) e Musica (salmi cantati, *cheruvim*) sono realtà intimamente legate nel senso di una profonda corrispondenza incentrata sull'*immagine o rappresentazione*. Entrambe sono orientate verso l'alto, verso il mondo spirituale, verso l'armonia celeste, verso l'assoluto: *icona* 'finestra sull'assoluto', *parola* 'finestra sull'assoluto'. L'icona delle grandi feste completa i testi liturgici e durante la liturgia cantata il prete mette l'icona su un leggio. La *vista* e l'*udito* sono, così, uniti: l'orecchio vede e l'occhio ode. L'icona va *ascoltata* perché vi si manifesti la parola. L'immagine dell'icona e il suono della parola sono potenziati dalle note musicali che ne sostanziano l'*esperienza* in una totale sinestesia»³³.

Può essere utile, a questo proposito, fare un riferimento a quel che scrive Lina Bolzoni a proposito di un diverso contesto storico, la città di Siena della metà del Quattrocento, quando San Bernardino trasformava i palazzi, le chiese, le strade in un vero e proprio "teatro della memoria" della sua predicazione: un'epoca nella quale «il pittore – come, in grado minore, lo scrittore e il predicatore – in realtà non si limita presentare agli occhi del corpo delle immagini che sono poi trasmesse agli occhi della mente; il pittore opera in una *zona di frontiera, in cui i confini, le barriere, possono anche cadere*»³⁴. Anche in questo caso siamo di fronte a una situazione nella quale non solo il testo diventa traducibile in immagini, ma l'immagine può a sua volta generare nuovi segmenti di testo, in un processo continuo di diffrazione, di moltiplicazione e di creazione e uso efficace di "immagini miste". A questo si può arrivare perché l'età in questione è l'erede di anni nei quali ci si era abituati a

³³ D. FERRARI-BRAVO, *La parola e l'icona. Dalla verità della conoscenza alla verità della visione e ritorni in Pavel Florenskij*, in 'Humanitas', 2003, n. 4, pp. 620-621.

³⁴ L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002, p. 226 (il corsivo è mio).

usare «immagini che possono essere delineate solo con le parole, oppure si possono presentare agli occhi del corpo, ma mettendo in scena un rapporto tra pittura e scrittura tale da controllare minuziosamente il modo in cui il tutto si imprime negli occhi dell'anima. In ogni caso siamo di fronte a un rapporto aperto tra testo e immagine, un rapporto fatto di interscambio piuttosto che di passiva derivazione»³⁵.

Questa fitta e affascinante rete di legami e associazioni fra parole e immagini, che si inseguivano, potenziandosi a vicenda, è finalizzato a comunicare efficacemente con il popolo, a creare un nuovo senso comune, capace di agire sull'intelletto, sulla memoria, sulla volontà, imprimendo nella mente di un largo pubblico i modelli di comportamento da seguire. Uno "sfondo condiviso", in grado sia di contenere conoscenze, sia di riattivarle e di proiettare la vita quotidiana in un'altra dimensione, quella inesorabile dell'eternità e del giudizio divino.

Nell'antica Rus', come rileva Lichačëv, questo stretto nesso tra scrittura e pittura costituiva la regola. Nell'ambito di essa l'icona, vera e propria "*teologia in immagine*" che, come la parola, veicola la tradizione della chiesa, aveva proprio per questo, al pari della parola medesima, una valenza liturgica, totalizzata e testimoniale. In quell'epoca «la parola e l'immagine erano legate più di quanto non sarebbero state in seguito. Tale compenetrazione è un dato di fatto della loro struttura interiore che va considerata [...] anche dal punto di vista teorico»³⁶. L'icona, anche per il significato assunto in quella tradizione ed ereditato da essa, è il *confine* in cui il mondo visibile e quello invisibile si sfiorano senza confondersi, «debole frontiera di quaggiù e baluardo di lassù»³⁷: essa è "porta regale", attraverso la quale l'invisibile viene incontro a chi contempla, finestra che lascia entrare la luce, lo spazio d'oro che rende

³⁵ Ivi, p. 70.

³⁶ D. S. LICHAČĚV, *Le radici dell'arte russa. Dal medioevo alle avanguardie*, Milano, Bompiani, 1991, pp. 42 e 48.

³⁷ P. A. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Milano, Adelphi, 1977, p. 32.

presente l'eterno. Pertanto "ogni icona è una rivelazione"³⁸, grazie alla quale possiamo spiccare un *salto*, e lo possiamo fare a patto di rispettare «la stabilità religiosa della concezione del mondo, la sacra metafisica della *comune* coscienza popolare», evitando di disgregare l'una e di corrodere l'altra con «l'arbitrio individuale del *singolo* con il suo *singolo* punto di vista ed inoltre con il singolo punto di vista di quel determinato momento storico»³⁹.

Qui sono chiari e molto forti i richiami sia all'"antica Rus'", ai suoi riti e alle sue tradizioni. Il pensiero e l'impostazione filosofica di Florenskij riflettono e condensano in maniera straordinaria il carattere profondo della Russia, sempre in bilico tra occidente e oriente, tra la modernità, che con Pietro il Grande è diventato uno dei punti di riferimento imprescindibili della sua storia, e la forte carica di originalità e di autonomia rispetto all'occidente, costantemente rivendicata dagli esponenti più significativi della sua cultura. *Modernità e specificità* sono certamente i tratti distintivi anche dell'opera di Florenskij, la cui formazione e le cui concezioni sono fortemente incardinate sul pensiero logico e scientifico, ma che guarda altresì con estrema attenzione all'eredità di una tradizione che ha potentemente modellato il modo di porsi nei confronti della realtà circostante e inciso sulla formazione di un'identità che presenta differenze talmente accentuate nei confronti di quelle dei paesi europei da non poter essere sottovalutate né, tanto meno, ignorate.

Degli slavofili Florenskij rifiuta però con estrema decisione la staticità che caratterizza i rispettivi approcci e che li induce ad accontentarsi del già acquisito e a sopravvalutare la portata e il significato di ciò che è già disponibile, in quanto frutto dell'eredità del passato: la sua metodologia è infatti caratterizzata da un perenne rinnovarsi, dalla tendenza a non trascurare le oscillazioni, anche minime, di un processo evolutivo e a non fossilizzarsi nell'antagonismo di due punti di vista in opposi-

³⁸ Ivi, p. 74.

³⁹ P. A. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 81.

zione, per cercare invece le vie di un superamento che pur non potendo mai abbattere totalmente il diaframma e lo spartiacque che li divide, spostati però sempre più avanti la relativa linea di demarcazione, in una tensione dinamica che è il punto nodale intorno al quale si coagulano le aspirazioni più profonde dell'uomo e in cui si esprimono le sue migliori capacità intellettuali.

Più che a raccogliere e a preservare l'eredità degli antichi ideali la concezione storico-religiosa florenskiana, come evidenzia Nina Kauchtschischwili, è quindi diretta a stabilire «se e fino a che punto il culto possa fungere da intermediario tra le esigenze concrete e le aspirazioni ultraterrene dell'uomo ovvero essere il veicolo che conduce dal visibile all'invisibile. Le indagini rivelano che l'uomo si sente stimolato a trasporre le proprie esigenze interiori in espressioni cultural-rituali che si riversano man mano in opere artistiche assimilabili come codice d'una cultura che permetterà d'indagare sul valore e lo spessore ideologico della cultura stessa. Pertanto l'antica profase culturale assolve una funzione determinante per individuare l'evolversi della storia spirituale e per elaborare una metodologia che si muove secondo i seguenti criteri: soffermarsi su quei periodi storici ritenuti decisivi per il consolidarsi del culto (*miroponimanie*); esaminare poi le fasi evolutive del pensiero, il loro cristallizzarsi nelle forme culturali (*mirovosprijatie* – assimilazione del mondo). Lungo questo iter si individuano i fenomeni di mutamento, di *sdvig* (scarto), tappe che assolvono funzione coagulatrice allorquando si cristallizzano lungo quest'arco evolutivo i momenti chiave della storia del culto (*mirosozercanie* – contemplazione del mondo) per avvicinarsi al *mirovozzrenie*, la fase nella quale inizia il processo creativo-metafisico che dovrebbe culminare nella storia della Weltanschauung, nella sintesi universal-cosmologica della *sobornost*»⁴⁰.

⁴⁰ N. KAUCHTSCHISCHWILI, *Problemi di metodologia. A proposito di "Naplastovanija egejskoj kul'tury" di P. A. Florenskij*, in AA.VV., *Filologia e letteratura nei paesi slavi* (Studi in onore di S. Graciotti), Roma, Carocci, 1990, p. 425.

L'antica "profase culturale", anziché essere idealizzata e resa intangibile e irrevocabile, viene pertanto inserita in un processo evolutivo che non è riducibile a nessuna delle forme (riti sacramentali, formulazioni dogmatiche, regole canoniche, conformazione temporale dell'ordinamento ecclesiastico) che l'ecclesialità assume nel corso della storia. Questo carattere evolutivo ne fa qualcosa di assimilabile alla *vita*, che non può essere identificata con nessuna delle sue manifestazioni esteriori: e in questa assimilazione consiste la specificità dell'ecclesialità ortodossa, che non è *concetto*, ma vita, vita nuova nello Spirito. «Dove non c'è vita spirituale è necessario qualcosa di esteriore che assicuri l'ecclesialità. Per il cattolico sono segni di ecclesialità un certo ufficio (il papa) o un sistema di uffici (le gerarchie). Per il protestante il criterio è invece una formula confessionale (un simbolo) o un sistema di formule (il testo della Scrittura). In fin dei conti per gli uni e per gli altri è decisivo un *concetto*: un concetto ecclesiastico-giuridico per i cattolici, ecclesiastico-scientifico per i protestanti. Divenuto criterio supremo, il concetto per ciò stesso rende superflua ogni manifestazione di *vita*. Anzi, siccome non c'è vita commensurabile a un concetto, ogni moto vitale inevitabilmente trascende i confini tracciati dal concetto e appare quindi dannoso, intollerabile. Per il cattolicesimo (evidentemente parlo qui del cattolicesimo e del protestantesimo al limite, nei loro principi) ogni manifestazione autonoma di vita è *anticanonica*, mentre per il protestantesimo è *antiscientifica*. Nell'uno e nell'altro caso il concetto falcidia la vita che si è anticipatamente rifiutata in nome del concetto. [...] Se nel cattolicesimo c'è il fanatismo della canonicità, nel protestantesimo il fanatismo della scienza non è da meno.

Il carattere indefinibile dell'ecclesialità ortodossa è la miglior prova della sua validità. [...] Non esiste il *concetto* dell'ecclesialità, ma esiste l'ecclesialità stessa e per ogni membro vivo della Chiesa la vita ecclesiale è la cosa più certa e percepibile che egli conosca. Questa vita ecclesiale è attinta solo dalla vita, non dall'astrazione e dal raziocinio. Se poi si devono applicarle dei concetti, i più appropriati saranno quelli biologici

ed estetici, non quelli giuridici e archeologici. Che cos'è l'ecclesialità? È una vita nuova, la vita nello Spirito. Qual è il criterio di verità di questa vita? La bellezza»⁴¹.

L'esplicito riferimento all'inadeguatezza non solo dei concetti giuridici, ma anche di quelli archeologici per "far presa" sulla realtà della Chiesa costituisce una inequivocabile e decisa presa di distanza da tutte le concezioni, come, almeno in parte, quella degli slavofili, che considerano «i concetti di "antichità" e "perfezione" strettamente collegati» e per le quali «la parola "antichità" assume un duplice significato: di antichità cronologica e di superiorità qualitativa»⁴². «La Chiesa è una *realtà divino-umana* che, come mistero dell'equilibrio e dell'unità dei suoi due principi costitutivi, si rende "accessibile" solo in un'esperienza concreta di fede, ovvero solo a colui che partecipa alla vita stessa della Chiesa: qualsiasi tentativo di analizzare razionalmente questo mistero finisce con lo scontro dei due principi che, per il raziocinio, appaiono nella posizione di reciproca contraddizione ed esclusione»⁴³.

La necessità di affrontare con strumenti adeguati questo mistero costituisce, secondo Florenskij, un ulteriore motivo di differenziazione tra la concezione ortodossa dei canoni e quella cattolica. «Secondo quest'ultima, il canone è una norma ecclesiastico-giuridica, una "legge", che deve essere osservata e la cui trasgressione deve essere compensata con la "soddisfazione" (*satisfactio*). Invece per la concezione ortodossa, i canoni non sono leggi ma *simboli regolatori* della società ecclesiale. Mai sono stati osservati completamente e non lo potranno mai essere a perfezione, tuttavia sempre si è dovuto e si deve averli presenti per avere una più chiara coscienza della propria colpevolezza davanti a Dio»⁴⁴.

⁴¹ P. A. FLORENSKIJ, *La colonna e il fondamento della verità*, cit., pp. 38-39.

⁴² Ivi, p. 401.

⁴³ L. ŽAK, *Verità come ethos. La teodicea trinitaria di P. A. Florenskij*, cit., p. 393.

⁴⁴ P. A. FLORENSKIJ, *La colonna e il fondamento della verità*, cit., p. 490.

Cronotopo e mondo intermedio in Uchtomskij

L'idea di "mondo intermedio" di Florenskij scaturisce dunque, come si è visto, dalla convinzione che il dominio dell'esperienza, nel suo insieme, acquisti un significato e un valore tanto più profondi quanto più si raccorda al mondo invisibile, traendo da esso forza, alimento e stimoli continui. Tra interno ed esterno, tra soggetto e oggetto, tra terreno e ultraterreno, tra realtà e illusione c'è dunque un processo dinamico di continua interazione caratterizzato da un elevato livello di flessibilità e di scambio interattivo, in virtù del quale il gioco degli opposti, non separa, ma integra. I ruoli, le funzioni si ribaltano di continuo e si donano reciprocamente senso. Si ha così un esplicito distacco dall'usuale modalità di pensiero accentrato sulla sostanza, al quale subentra l'idea che, come modalità primitiva ed equipollente del reale, vada assunta la *relazione*. Si rende in tal modo possibile il superamento di ciò che noi chiamiamo oggi "pensiero oggettivante", e si affaccia alla ribalta un *nuovo pensiero dell'essere*, in cui la percezione e la conoscenza, e la rappresentazione della realtà che attraverso esse prende forma, contengono già ineliminabilmente i germi del *possibile* e del *progetto*, la cui verità o menzogna ed efficacia o inefficacia è poi decisa dalla realtà concreta.

Per esplorare ulteriormente questo concetto di mondo intermedio e approfondirne la natura è utile fare riferimento all'opera di un altro grande pensatore russo, contemporaneo di Florenskij, il fisiologo Aleksej Alekseevič Uchtomskij (1875-1942) e, in particolare, alle riflessioni da lui esposte in una relazione sul cronotopo nella biologia, nella quale furono toccati anche problemi di estetica, tenuta a Leningrado nell'estate del 1925⁴⁵.

Allievo ed erede di Nikolaj Evgen'evic Vvedenskij (1852-1922) e continuatore delle idee di Ivan Michajlovic Sečenov (1829-1905) sul determinismo biologico e il carattere sistemico dell'attività del sistema

⁴⁵ Ivi, p. 231 n.

nervoso centrale, Uchtomskij era un nobile, discendente addirittura dal principe Suzdal' Vsevolod Grande Nilo: avviato dai genitori alla carriera militare, aveva compiuto gli studi medi presso il corpo dei cadetti di Niznij Novgorod, ma si era presto reso conto di non essere fatto per la vita militare, e contro il volere della famiglia si era iscritto nel 1894 alla sezione letteraria dell'Accademia Teologica di Mosca, dove studiava già il fratello, futuro vescovo. È qui, in questi anni, che si viene operando quell'originale confluenza di interessi filosofici e fisiologici che costituirà poi per sempre la caratteristica fondamentale della sua opera e che lo guiderà in tutta la ricerca scientifica successiva.

La sua formazione filosofica e religiosa lo portava a dare un'importanza centrale al problema delle relazioni interpersonali. Nel 1932 egli notava infatti in un suo quaderno di appunti che «solo la comunicazione reale con gli altri mi permette di conoscere l'autentico valore della mia vita e del mio pensiero». E proprio questo interesse lo indusse ad allontanarsi progressivamente dalla filosofia per addentrarsi nello studio concreto dei meccanismi di funzionamento del cervello.

Passò quindi a studiare fisiologia all'Università di Pietroburgo, dove insegnava Vvedenskij, allievo di Sečenov e uno dei maggiori fisiologi russi, il quale era particolarmente impegnato nello studio dei meccanismi che regolano le reazioni dei tessuti organici agli stimoli ambientali ed era riuscito, grazie ai suoi esperimenti, a dimostrare che il sistema organico si modifica non soltanto per effetto degli stimoli esterni, ma anche nel corso del suo stesso processo di attività interna, e aveva introdotto per la prima volta nella fisiologia il concetto di tempo.

Uchtomskij riprende e approfondisce queste ricerche del maestro e cerca, in particolare, di comprendere le tappe del processo complessivo attraverso il quale l'organismo recepisce il mondo al fine di reagire a esso, processo che egli chiama *orientirovka v globinu chronotopa* ('orientamento verso la profondità del cronotopo'), proprio per sottolineare il fatto che esso presuppone l'elaborazione di un sistema di coordinate spazio-temporali. La ricostruzione di questo "orientamento verso le

profondità del cronotopo” e l’analisi della interconnessione dei rapporti spaziali e temporali erano appunto l’argomento della conferenza del 1925, il cui testo non si è purtroppo conservato. Disponiamo solo di una sua ricostruzione parziale sulla base di appunti ritrovati da V. I. Merkulov, discepolo e biografo di Uchtomskij, nell’archivio dell’Accademia delle scienze. L’assunto vi è articolato in 18 tesi, di cui alcune hanno un carattere più strettamente fisiologico, altre un carattere più ampiamente conoscitivo.

Nelle prime sette tesi Uchtomskij analizzava lo sviluppo degli organi di senso animali, delle particolarità delle loro reazioni a contatto e a distanza, e della loro interazione nel processo di identificazione di oggetti o di avvenimenti in atto nell’ambiente circostante. A seconda del carattere dei segnali emessi dall’oggetto osservato (odore, voce, aspetto) il comportamento dell’animale che osserva si organizza sotto forma di reazione di avvicinamento o di fuga dallo stimolo. Per quanto riguarda la ricezione di un oggetto o di un essere vivente nel campo visivo di un uomo, essa, secondo Uchtomskij, avviene in due fasi, illustrate nelle tesi 8 e 9: inizialmente l’intervallo di spazio tra l’osservatore e l’oggetto osservato è strettamente dipendente dall’intervallo di tempo indispensabile per coprire la distanza dell’oggetto, nel senso che si tende a considerare una cosa più o meno distante da noi a seconda della velocità con cui si avvicina; in un secondo momento questa relazione immediata tra tempo e spazio, che li fa convergere e quasi saldare in un tutto unico, si trasforma nella relatività della contemporaneità degli eventi e della loro coesistenza spaziale.

Le relazioni spazio-temporali dell’ambiente sono recepite dall’organismo attraverso l’elaborazione dei segnali trasmessi dagli organi di senso (vista, udito e odorato) che si opera in quella che Uchtomskij chiama “la dominante”, da lui concepita e presentata come un focolaio di eccitazione nel sistema nervoso, che determina le reazioni dell’organismo agli stimoli esterni e interni. Il centro nervoso (o il gruppo di centri nervosi) dominante possiede un’elevata eccitabilità, accompa-

gnata da un notevole grado di inerzia, vale a dire dalla capacità di mantenere questo stato anche quando lo stimolo iniziale cessa il proprio effetto attivante. Sommando in sé l'eccitazione relativamente debole degli altri centri nervosi, la dominante se ne serve per rafforzare se stessa e nel contempo per inibire gli altri centri: in questo modo garantisce le coordinazioni degli sforzi dell'organismo in un'unica direzione e annulla gli eventuali elementi di disturbo. Ai livelli più bassi del sistema nervoso la dominante si manifesta come disponibilità di un dato organo a essere sempre pronto a entrare in azione e come capacità di conservare a lungo questo stato di all'erta. Risalendo invece agli stadi superiori, ci si trova di fronte alla dominante corticale che costituisce la base fisiologica di tutta una serie di fenomeni psichici, tra cui, per esempio, l'attenzione, la memoria, l'attività logica, l'emotività. La possibilità di concentrare l'attenzione su determinati oggetti e la selettività dell'apprendimento sono così fisiologicamente determinate dalle caratteristiche della dominante, che è una costellazione che lavora a un determinato ritmo, ottimale per certe condizioni, e che è in grado di rinforzare la sua capacità di eccitazione con impulsi costanti. Contemporaneamente, in rapporto con questo incremento di eccitazione, essa è in grado di inibire gli altri riflessi presenti nella terminazione comune della vita nervosa. In questo modo, attraverso l'inibizione degli altri centri, si determina la selettività dell'apprendimento: e d'altra parte si ha una concentrazione dell'attenzione, favorita dagli stimoli di media intensità.

La dominante viene così configurandosi come la struttura fondamentale del comportamento umano: ma essa è anche qualcosa di più, in quanto «ciascuno di noi può rilevare, attraverso l'introspezione, che quando essa è presente, si accentua in modo rilevante, la capacità di cogliere e osservare determinati aspetti della realtà e, nel contempo, cresce l'insensibilità per altre caratteristiche dell'ambiente. In questo senso la dominante può essere considerata non soltanto il presupposto fisiolo-

gico del comportamento, ma anche il presupposto fisiologico dell'osservazione»⁴⁶.

L'inerzia che, come si è detto, caratterizza l'attività della dominante è, per un certo verso e fino a un certo punto, funzionale allo sviluppo e al rafforzamento del comportamento sistematico e razionale, in quanto è appunto ad essa che si devono la costante prevalenza di un meccanismo su tutti gli altri possibili e la nascita, strettamente connessa a questo prolungato predominio, di un principio organizzatore della vita intellettuale. Ma essa può altresì, per un altro verso e superata una determinata soglia, condurre al rinchiudersi e al cristallizzarsi del comportamento e della personalità nel suo complesso in una struttura rigida, fino al punto da impedire all'uomo che cada in questo "circolo vizioso" di aprirsi verso l'esterno:

"Per il fatto stesso che io sono proteso ad agire in una determinata direzione e che il lavoro del mio apparato di riflessi è polarizzato in un determinato senso, in me risultano come schiacciati e trasformati i riflessi rispetto a molti fenomeni in corso, cui avrei reagito in tutt'altro modo in altre circostanze più equilibrate [...] In ogni istante della nostra attività enormi settori di realtà viva e irripetibile ci passano accanto inosservati e senza lasciare traccia alcuna soltanto perché le nostre dominanti erano concentrate altrove. In questo senso esse si frappongono tra noi e la realtà. Il colorito generale che assumono per noi il mondo e le persone è determinato in grandissima misura da come sono le nostre dominanti e da come siamo noi stessi. Uno scienziato che lavora tranquillamente nel suo laboratorio ed è dotato di grande stabilità e pacatezza, che è pienamente soddisfatto del suo stato di isolamento, tenderà a descrivere il mondo come un flusso quieto e armonico e, ancor meglio, come un cristallo nella sua stabilità infinita, e considererà, presumibilmente, gli uomini un elemento di disturbo, la cui presenza com-

⁴⁶ A. A. UCHTOMSKIJ, *Princip dominanty (Il principio della dominante)*, in *Dominanta (La dominante)*, Moskva-Leningrad, Nauka, 1966, p. 126.

promette questa quiete così ardentemente desiderata. L'uomo d'affari, d'altro canto, vedrà nel mondo e nella storia soltanto un ambiente appositamente predisposto per le sue operazioni commerciali e finanziarie [...] La dominante è spesso unilaterale, e lo è in misura tanto maggiore, quanto più essa viene espressa. Ecco perché nella storia della scienza si verifica un fenomeno tanto tipico, quanto il periodico succedersi di teorie astratte differenti, seguito poi dal ritorno a itinerari che sembravano abbandonati per sempre [...] Due astrazioni contrapposte sono correlative e si richiamano a vicenda⁴⁷.

Il rimedio a questa unilateralità della dominante non può consistere nel tentativo di estirparla dalla nostra realtà fisiologica e psichica, in quanto “in un sistema nervoso normale è difficile pensare a uno stato che sia caratterizzato dall'assenza completa di una qualunque dominante”⁴⁸. La strada da seguire è invece un'altra: “Per non essere vittima di una dominante, bisogna riuscire a esercitare il proprio dominio su di essa. Quello che occorre è essere capaci di subordinare quanto più possibile le proprie dominanti e di guidarle secondo un disegno strategico ben preciso”⁴⁹.

Le modalità di ricezione nel centro nervoso dominante, che possono essere più o meno ricche e precise e si focalizzano, come si è visto, sugli aspetti maggiormente “in sintonia” con le specifiche caratteristiche di questo centro, incide pertanto sul modo di percepire l'ambiente, così come il grado di ricezione di quest'ultimo, a sua volta, influisce sul comportamento e lo condiziona.

Nella tesi 11 Uchtomskij descriveva l'interconnessione dialettica tra il carattere e la rapidità degli atti in cui si articola il comportamento di un organismo vivente e la sua possibilità di ricezione immediata e ade-

⁴⁷ Ivi, p. 90.

⁴⁸ Ivi, p. 102.

⁴⁹ Ivi, p. 127.

guata delle relazioni spazio-temporali e degli avvenimenti in corso nell'ambiente circostante.

Nelle tesi successive, che purtroppo Merkulov liquidava in poche righe, l'attenzione di Uchtomskij si concentrava sull'importanza della teoria della relatività di Einstein e delle concezioni di Minkovskij sul continuum quadrimensionale, in cui il tempo costituisce la quarta dimensione dello spazio, sottolineando come questa saldatura di tempo e spazio in un unico complesso (il cronotopo, appunto) fosse vicina al modo in cui i fisiologi considerano l'unità delle relazioni spazio-temporali delle strutture e dei ritmi di attività di singole cellule, di tessuti e dell'intero organismo. Indicava quindi la via da percorrere per porre le nuove rappresentazioni del complesso spazio-temporale alla base dello studio della dominante quale "organo del comportamento".

Dell'ultima tesi, la 18, viene invece riportata la seguente citazione, particolarmente importante ai fini del nostro discorso: "Noi viviamo nel cronotopo. Pietra d'inciampo. Il 'tempo della psicologia' e il 'tempo della fisica'. *Tocca proprio alla fisiologia fonderli in una unità.* L'uomo che costruisce il sapere e l'uomo partecipa della storia sono una cosa sola. La nostra conoscenza del cronotopo è un prodotto diretto della realtà concreta, da cui la deriviamo per mezzo dei segnali di riconoscimento che la precedono: la verità e la menzogna del *progetto* – cioè della rappresentazione della realtà che noi ci facciamo – è poi decisa dalla realtà concreta".

Qui, al di là del dotto riferimento all'espressione "pietra d'inciampo", vale a dire il λίθος τοῦ πρόσκομματος καὶ πέτρα σκάνδαλου dell'*Epistola ai Romani* (9, 33) con cui Paolo, combinando due citazioni, significa Gesù Cristo, l'aspetto interessante è l'idea di superare il tempo soggettivo della psiche individuale e il tempo oggettivo e astratto della fisica per fonderli in un'unità superiore, cronotopica, che è il risultato dell'interazione tra l'uomo e il mondo e si colloca, pertanto, nello *spazio delle relazioni* tra questi ultimi. L'esplicito riferimento al progetto e l'affermazione che la sua verità o menzogna è poi

decisa dalla realtà concreta ci fa capire come questo spazio delle relazioni sia, per Uchtomskij, un qualcosa di intermedio tra un già fatto e un ancora da fare, tra la tradizione consolidata e il mondo in cui si incarna, da una parte, e la sperimentazione di nuove forme d'azione e di vita, e dunque, in definitiva, tra *sensò della realtà* e *sensò della possibilità*. Uno spazio di confine, dunque, dove, come scrive Musil nell'*Uomo senza qualità*, chi lo abita “non dice, per esempio: qui è accaduto questo o quello, accadrà, deve accadere; ma immagina: qui potrebbe o dovrebbe accadere la tale o talaltra cosa; e se gli si dichiara che una cosa è com'è, egli pensa: be', probabilmente potrebbe anche essere diversa. Cosicché il senso della possibilità si potrebbe anche definire come la capacità di pensare tutto quello che potrebbe essere, e di non dare maggiore importanza a quello che è, che a quello che non è”⁵⁰. Spazio che non è pertanto bloccato dalla necessità di seguire e riprodurre un percorso prestabilito, ma è aperto sempre a soluzioni inedite, determinate dalla “frizione”, da quello che Florenskij chiama *sdvig* (scarto) tra i risultati ai quali il nostro pensiero e la nostra cultura sono, di volta in volta, giunti e la ricchezza inesauribile degli eventi e dei processi che ne costituiscono l'oggetto di studio e di ricerca.

Questo scarto, alla base del quale c'è la perenne incompletezza della costruzione del mondo, e la tensione e l'anelito che ne risultano fanno sì che Florenskij, quando parla di “noi stessi” e si riferisce alla nostra identità umana, la descriva come qualcosa di separato dal corpo, che è situato nell'istinto o nella volontà che proietta sé al di fuori per espandere la sua rappresentazione sempre più avanti. Sia il corpo, sia la tecnologia sono, fino a un certo punto, rappresentazioni concettuali di una volontà di potere, di un istinto che trasforma i confini del corpo e del mondo grazie alla sua capacità di oggettivizzare, e quindi di prendere possesso, attraverso la proiezione.

⁵⁰ R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1957, p. 12

Dunque, come diceva appunto Uchtomskij nell'ultima sua tesi, "noi viviamo nel cronotopo": il "mondo intermedio", teorizzato ed elaborato concettualmente da Florenskij, non è soltanto un'entità astratta, bensì la dimensione nella quale si forma e si sviluppa l'identità personale di ciascuno di noi. Molto netto nell'esplicitare questo passaggio è Bachtin (1895-1975), il quale, ponendosi in evidente linea di continuità sia con Uchtomskij, alla cui conferenza dell'estate del 1925, come attesta egli stesso⁵¹, ebbe modo di assistere, traendone spunto per la sua successiva analisi delle forme del cronotopo nel romanzo, sia con lo stesso Florenskij, tratta il problema dell'identità personale come una questione, appunto, di confine. «Nel mondo della mia autocoscienza» egli scrive infatti nel libro *Estetika slovesnogo tvorčestva (Estetica della creazione letteraria)*, comparso nel 1979 e pubblicato in italiano con il titolo *L'autore e l'eroe*, «tra i suoi valori, non c'è il valore esteticamente significativo del mio *corpo* e della mia *anima* e della loro organica unità artistica nell'uomo *integrale*; il mio corpo e la mia anima non sono costruiti all'interno dell'orizzonte dalla mia propria attività e quindi il mio orizzonte non può chiudersi rappacificato e circondarmi come un mio contorno dotato di valore. [...] In tutte le forme estetiche la forza organizzatrice è costituita dalla categoria di valore dell'*altro*, dal rapporto con l'*altro*, rapporto arricchito dall'eccedenza di valore che ha la mia visione dell'*altro* e che permette il compimento transgrediente»⁵².

Per questo, come lo stesso Bachtin sottolinea nel suo *Piano di rifacimento del libro su Dostoevskij* ogni individuo storicamente esistente è, e non può non essere, un sistema fondamentalmente *aperto*, per cui il rapporto con l'*altro* da sé è un elemento costitutivo del suo essere: «Non l'analisi della coscienza sotto forma di un io unico e unitario ma analisi appunto dell'interazione di molte coscienze dotate di uguali diritti e di

⁵¹ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 231 n.

⁵² M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 169-170.

pieno valore. Un'unica coscienza è priva di autosufficienza e non può esistere. Io prendo coscienza di me e divento me stesso solo svelandomi per l'altro, attraverso l'altro e mediante l'altro. I più importanti atti che costituiscono l'autocoscienza sono determinati dal rapporto con l'altra coscienza (*col tu*). Il distacco, la disunzione, il rinchiudersi in se stessi come causa principale della perdita di sé. Non quello che avviene all'interno, ma quello che avviene al *confine* della propria e dell'altrui coscienza, sulla *soglia*. E tutto ciò che è interiore non è autosufficiente, è rivolto in fuori, è dialogizzato, ogni esperienza interiore viene a trovarsi sul confine, s'incontra con altre, e in questo incontro pieno di tensione sta tutta la sua sostanza. È un grado superiore di socialità (non esteriore, non cosale, non interiore). In questo Dostoevskij si contrappone a tutta la cultura decadente e idealistica (individualistica), alla cultura della solitudine radicale e disperata. Egli afferma l'impossibilità della solitudine, l'illusorietà della solitudine. L'esistenza dell'uomo (sia quella esteriore che quella interiore) è una *profondissima comunicazione*. *Essere* significa *comunicare*. La morte assoluta (non essere) è impossibilità di essere uditi, di essere riconosciuti, di essere ricordati. Essere significa essere per l'altro e, attraverso l'altro, per sé. L'uomo non ha un territorio interiore sovrano, ma è tutto e sempre al confine, e, guardando dentro di sé, egli guarda *negli occhi l'altro e con gli occhi dell'altro*⁵³.

Il rapporto di alterità, proprio come viene costantemente evidenziato da Florenskij, è dunque costitutivo dell'io, in quanto viene ritrovato all'interno del soggetto, che è esso stesso dialogo, relazione io/altro, la cui identità si forma, come detto, nello spazio di confine, nel mondo intermedio tra sé e l'altro e tra sé e la realtà esterna nel suo complesso.

⁵³ Ivi, pp. 323-324.

Mondo intermedio ed epistemologia del simbolo

Proprio da questa ubicazione dell'identità dell'uomo e del suo processo di costituzione nello "spazio intermedio" scaturisce l'importanza centrale e insostituibile che, secondo Florenskij, il simbolo ha nella vita e nella cultura dell'umanità. Infatti l'attività simbolica è lo strumento più efficace di cui quest'ultima possa disporre per riuscire a trascendere, ad andare al di là dell'esperienza quotidiana e del mondo visibile, "agganciare" l'invisibile e cercare di stabilire un qualche contatto con esso. Il simbolo (e la parola, che è simbolo per eccellenza) è infatti un'unità binomica, l'unità nella diversità, in cui realtà concreta e mistero invisibile, finito e infinito, significante e significato, ma anche soggetto conoscente e oggetto indagato si trovano sinergicamente fusi, ma non confusi. Florenskij sviluppa particolarmente questa sintesi in *Mağičnost' slova (Il valore magico della parola)*⁵⁴, saggio nel quale presenta la parola come "mediatrice (*posrednik*) tra il mondo interno (*vnutrennij mir*) e il mondo esterno (*vnešnij mir*)". Questa funzione, a suo giudizio, le compete in virtù del fatto che essa si presenta come «un'entità *anfibia*, che vive sia nell'uno, sia nell'altro, intesse specifiche relazioni tra questo e quel mondo, e tali relazioni, per quanto l'occhio del positivista stenti a percepirle, tuttavia esistono e stanno alla base di tutte le ulteriori funzioni della parola. Questa base, evidentemente, punta a due direzioni: anzitutto muove *da colui che parla* verso l'esterno, come attività che da colui che parla esce fuori verso il mondo; in secondo luogo, in quanto percezione che riceve colui che parla dal mondo esterno, va *verso colui che parla*. Detto altrimenti: attraverso la parola la vita viene trasformata e assimilata allo spirito. O ancora: la parola è magica ed è mistica. Considerare l'aspetto magico della parola significa

⁵⁴ P. A. FLORENSKIJ, *Il valore magico della parola*, in ID., *Il valore magico della parola*, cit. Lo stesso saggio è presente, con il titolo *La natura magica della parola* e nella trad. it. di E. Treu, in D. Ferrari-Bravo, *Slovo. Geometrie della parola nel pensiero russo tra '800 e '900*, Pisa, Edizioni ETS, 2000, pp. 165-211.

comprendere *come* e *perché* noi possiamo agire nel mondo tramite la parola»⁵⁵.

Di particolare rilievo per capire in che senso Florenskij parli di “valore magico della parola” è il complesso di considerazioni che egli sviluppa nel saggio *Organoproekcija (La tecnologia come proiezione degli organi)*, scritto nel 1922 e apparso nella rivista “Dekorativnoe Iskustvo” (n. 12) nel 1969. Qui infatti viene definita “magica” «qualsiasi azione della volontà che abbia effetto sugli organi del corpo»⁵⁶ come, ad esempio, la semplice *volontà* di mangiare qualcosa, che innesca a catena tutta una serie di atti concreti che vanno dal prendere il cibo, l'ingerirlo, il masticarlo, il digerirlo, il trasformarlo e metterlo in circolazione nel corpo, ecc. In questo senso possiamo definire la magia come «l'arte di spostare il confine del corpo rispetto alla sua posizione abituale»⁵⁷. Il simbolo è magico proprio in questa accezione, come lo sono le produzioni artistiche, le teorie scientifiche, e in generale il mondo della conoscenza oggettiva. Tutti questi prodotti, frutto di particolari atti volitivi, sono infatti capaci di innescare specifici effetti su/nella realtà, e quindi di spostare il confine del corpo: per questo, appunto, sono magici.

Questa funzione “magica” del simbolo si esalta quando esso diviene “simbolo linguistico”, quando si innalza cioè al livello della parola, assumendo e interpretando in pieno il ruolo di artefice dell'arte di “spostare il confine del corpo”. Grazie a quest'arte il corpo si proietta fuori dallo spazio che lo delimita, supera le sue linee di demarcazione, non si accontenta più delle forme elementari di connessione con la realtà esterna, tanto minimali da confondersi con i meccanismi dell'azione riflessa e fare tutt'uno con quello che sembra un processo di estrazione diretta, senza mediazione alcuna, di informazione dall'am-

⁵⁵ Ivi, p. 51.

⁵⁶ Ivi, p. 40.

⁵⁷ *Ibidem*. Il corsivo è mio.

biente circostante, crea, per dialogare più compiutamente ed efficacemente con quest'ultimo, un intero mondo fatto di prodotti della conoscenza.

La parola assume così il ruolo di elemento costitutivo fondamentale di quella trama (fili di connessione), grazie alla quale l'uomo costruisce progressivamente, tra i due mondi contrapposti (quello esterno e quello interno) uno spazio intermedio, quello della cultura. Essa è «il soggetto conoscente e l'oggetto da conoscere, le cui energie unite la tengono in essere»⁵⁸ e proprio per questo fa emergere in modo immediato il fatto che «nell'atto della conoscenza il soggetto non può essere separato dal suo oggetto: la conoscenza è contemporaneamente l'una e l'altra cosa insieme; più precisamente, è conoscenza dell'oggetto attraverso il soggetto, una unità in cui si può distinguere l'uno dall'altro soltanto nell'astrazione, mentre attraverso tale unità l'oggetto non viene distrutto nel soggetto, né il soggetto si dissolve nell'oggetto della conoscenza che esiste al di fuori di esso. Unendosi, essi non si fagocitano a vicenda, sebbene, pur mantenendo la loro autonomia, non rimangano neppure separati»⁵⁹. A evidenziarlo è la struttura stessa della parola in quanto totalità, unione tra fonema e semema: «Sul piano linguistico tale unione è costituita dal morfema, in quanto da un lato esso determina i suoni dei fonemi, e dall'altro sviluppa, a partire dal significato originario della parola che pure è dato dal morfema, tutta la pienezza dei depositi del semema. Anche il punto di concentrazione magico della parola sarebbe da ricercare nello stesso punto dove abbiamo rinvenuto il centro di concentrazione linguistico. Se attraverso il morfema, che rappresenta la duplicità di suono primario e senso primario, si salda nella parola il suono e il senso, allora bisogna supporre che, nella sua sfera magica, il morfema della parola unisce in sé l'effetto ultrasensitivo del

⁵⁸ P. A. FLORENSKIJ, *Imjaslavie kak filosofskaja predposylka*, tr. it. *La venerazione del nome come presupposto filosofico*, in ID., *Il valore magico della parola*, cit. p. 33.

⁵⁹ Ivi, pp. 24-25.

fonema e l'effetto infrapsichico del semema, agendo così in entrambe le direzioni, oppure, più precisamente, produce degli effetti che si trovano *tra* la sfera puramente fisica e la sfera puramente psichica, fa cioè parte della sfera celata nel senso diretto della parola»⁶⁰.

Utilizzare in modo appropriato questa funzione di confine e di mediazione tra il mondo visibile e il mondo invisibile, tra il soggetto conoscente e l'oggetto da indagare, tra il finito e l'infinito che il simbolo in generale e la parola in particolare svolgono è l'unico strumento di cui l'uomo possa disporre per non precipitare nell'inferno già nel corso della sua vita terrena. Il termine "Ade", infatti, allude alla lacerazione infernale della realtà che si produce in seguito all'incapacità di pensare il confine tra gli elementi e gli aspetti suddetti come ambito in cui le realtà coinvolte nella relazione «unendosi, non si fagocitano a vicenda, sebbene, pur mantenendo la loro autonomia, non rimangono neppure separate». Proprio per questo l'inferno «è il luogo, lo stato dove non c'è *visibilità*, che è invisibile, e dove non si vede». Insomma, esso «è la *tenebra*, l'*oscurità*, il *buio*, *σκότος*»⁶¹.

Come osserva Bachtin in alcune note, di chiara esplorazione florenskijana, stese all'inizio del 1974, e che sono l'ultimo suo scritto, la trasformazione dell'immagine in simbolo le conferisce una *profondità* e una prospettiva di senso. La correlazione dialettica tra identità e non-identità. L'immagine deve essere intesa come ciò che essa è e come ciò che essa designa. Il contenuto del simbolo autentico attraverso le concatenazioni di senso mediate è correlato all'idea della globalità universale, alla pienezza dell'universo cosmico e umano. Il mondo ha un senso: «L'immagine del mondo manifestata nella parola» (Pasternak)⁶². Ogni fenomeno particolare è immerso nell'elemento dei *principi*

⁶⁰ P. A. FLORENSKIJ, *Il valore magico della parola*, cit., pp. 67-68.

⁶¹ P. A. FLORENSKIJ, *La colonna e il fondamento della verità*, cit., p. 229.

⁶² Dalla poesia di B. Pasternak, *Agosto*.

dell'esistenza. A differenza del mito qui c'è consapevolezza della non coincidenza col proprio senso.

Nel simbolo c'è il «calore di un mistero che unisce»⁶³. Il momento della contrapposizione del *proprio* all'*altrui*. Il calore dell'amore e il freddo dell'estraniamento. Contrapposizione e comparazione. Ogni interpretazione di un simbolo è essa stessa simbolo, ma alquanto razionalizzato, cioè alquanto avvicinato al concetto.

La definizione del *sensu* in tutta la profondità e complessità della sua essenza. L'interpretazione come svelamento di ciò che esiste mediante l'intuizione (contemplazione) e mediante un'aggiunta, frutto della elaborazione creativa. Previsione dell'ulteriore contesto crescente, riferimento al tutto compiuto e al contesto incompiuto. Questo senso (nel contesto incompiuto) non può essere tranquillo e comodo (in esso non si può quietarsi e morire)⁶⁴.

Lo *sdvig* e il momento della contrapposizione del proprio all'altrui che esso produce, contrapposizione che è anche comparazione, l'attrito tra il sé e l'altro, tra l'uomo e il mondo, tra l'organismo naturale e gli artefatti che ne scaturisce stanno proprio in questo unirsi dei due termini della relazione senza fagocitarsi a vicenda, in questo loro intreciarsi mantenendo, ciascuno, la propria autonomia, in questo legarsi strettamente senza confondersi, senza perdere specificità e identità. Perché queste ultime vengano costantemente salvaguardate occorre però non fermarsi ad alcuna delle tappe alle quali dà luogo questo intrecio, non ritenersi appagati dai risultati che esso produce e procedere sempre oltre, in uno sforzo inesauribile di spostamento dei confini tra i due termini medesimi. L'uomo non può rinchiudersi in se stesso ma non può nemmeno proiettarsi totalmente al di fuori di sé e alienarsi,

⁶³ S. S. AVERINCEV, *Simvol*, in *Ktatkaja literaturnaja enciklopedija*, vol. VII, Moskva, 1972, col. 827.

⁶⁴ M. BACHTIN, *Per una metodologia delle scienze umane*, in ID., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. STRADA JANOVIČ, Torino, Einaudi, 1988, pp. 375-376.

distogliendosi da sé. Deve imparare ad abitare lo spazio intermedio tra sé e l'altro da sé, tra mondo interiore e mondo esteriore, tra naturale e artificiale, fare in modo che il confine tra queste dimensioni non divenga mai linea di demarcazione netta e invalicabile, tale da impedire la reciproca comunicazione e una fruttuosa interazione, ma non si assottigli neppure al punto da non diventare più riconoscibile. È per questo che Florenskij considera una missione salvifica lo sforzo di costruire un'*epistemologia del simbolo*, di indagare e approfondire la "terra di mezzo" tra estremi che, a prima vista, appaiono inconciliabili. Ed è ancora per questo che il complesso della sua opera deve essere letto alla luce di questa che è l'autentica pietra angolare della sua filosofia.