

LE DUE ANIME DELL'ESTETICA RUSSA

Solov'ëv e Šestov

Andrea Oppo

L'argomento di questa analisi è la peculiare matrice estetica dell'idea russa e il modo in cui in due filosofi, Vladimir S. Solov'ëv e Lev I. Šestov – opposti tra loro in tanti sensi e vissuti a cavallo tra il XIX e il XX secolo –, la natura dialettica e contraddittoria presente in essa sia evidente in maniera esemplare.

La questione dell'«idea russa», di una sua esistenza e definizione, riguarda la Russia moderna¹ ed è stata a lungo dibattuta negli ultimi due secoli, a cominciare dalle prime polemiche tra slavofili e occidentalisti, chiamando in causa Hegel e i romantici, e proseguendo in pensatori come Leont'ëv, Dostoevskij e Fëdorov, per arrivare a una trattazione tematica ed esplicita in Solov'ëv, Rozanov, Viačeslav Ivanov e soprattutto in Berdjaev². Per rendere conto di un simile dibattito non sarebbe sufficiente di sicuro un intero studio dedicato all'argomento: il problema in sé è molto esteso e unisce tra loro, senza una vera distinzione, l'ambito teologico, filosofico, storico-sociale, letterario-artistico e antropologico del pensiero. In questo tipo di ricerca sarebbero presenti, peraltro, una lunga serie di temi tipici della cultura russa, che andrebbero affrontati uno per uno e riportati ai loro singoli contesti. Fra questi, per citare solo i più importanti: l'universalità dell'idea russa, l'ideale della *sobornost'* (cioè la conciliarità, l'esser Chiesa degli individui)³,

¹ In questo senso, occorre dire, tutta la cultura intellettuale russa è moderna e discende direttamente – anche se in un perenne conflitto dialettico – dalle riforme di Pietro il Grande («epoca del risveglio del pensiero e della parola», dice Berdjaev, nel quale il popolo russo trovò la sua rivelazione culturale).

² Per questi ultimi si veda: V. S. Solov'ëv, «L'idea russa», in *La Russia e la Chiesa universale e altri scritti*, tr. it. di A. Dell'Asta, Milano 1989, pp. 239-262; V. V. Rozanov, «Vozle russkoj idej. Fragment», in *Izbrannoe. Vstupitel'naja stat'ja i redakcija* Ju. P. Ivaska, New York 1956, pp. 144-150; V. I. Ivanov, *Die russische Idee*, übersetzt und mit einer Einleitung versehen von J. Schor, Tübingen 1930; N. A. Berdjaev, *L'idea russa. I problemi fondamentali del pensiero russo (XIX e inizio XX secolo)*, tr. it. di Cinzia De Lotto, Milano, Mursia, 1992.

³ Il termine *sobornost'* non è di per sé tecnico nella lingua russa, ma rimanda a più cose nella stessa sfera: nel *Credo* slavo-ecclesiastico indica il carattere di cattolicità della

il messianismo, il mito della «Terza Roma», la sofologia in generale e il tema della divino-umanità (*bogočlovečestvo*); ma anche una marcata tendenza all'anarchia, espressa ad esempio nella *vol'nica* cosacca, nel *Raskol* – lo scisma del XVII secolo all'interno della Chiesa russa – e nel fiorire di molte sette nel corso dei secoli, e fenomeni religiosi autonomi come lo *stranničestvo* (cioè lo spirito del pellegrinaggio, da cui l'aspirazione a una dimensione escatologica) e l'*imjaslavie* (ossia il «culto del nome», la preghiera del cuore), una linea religioso-teologica che fa capo ai monaci del monte Athos e che porta a una vera e propria opposizione alla Chiesa ufficiale.

Ecco allora che universalismo e nazionalismo, incessante ricerca di Dio e ateismo militante, ansia di libertà e dispotismo, individualismo e collettivismo impersonale, ma anche ipertrofia dello Stato, unitamente a una storia caratterizzata da una straordinaria assenza di continuità, sono solo alcuni degli elementi contraddittori che convivono nell'animo russo, e che indicano anche una maggiore complessità di quella vicenda storica rispetto ad altre. In tal senso la ricerca dell'idea russa nasce senz'altro da una volontà dell'*intelligencija* di definire un'autocoscienza nazionale, capace di far emergere l'unicità della Russia nel confronto con altri Stati, come conseguenza delle Riforme di Pietro il Grande, ma anche indubitabilmente dalla necessità di interrogarsi e dare risposta alle numerose contraddizioni presenti in modo naturale nello spirito e nella cultura del proprio popolo.

Se, tuttavia, l'argomento nel suo insieme è ampio e difficile da sintetizzare, è forse possibile indicare almeno i due poli estremi entro i quali si svolge il discorso, emersi in modo chiaro nella riflessione occorsa durante quell'epoca particolare chiamata «rinascita religiosa russa», che ebbe luogo nei primi 15 anni del XX secolo. Si tratta, una volta di più, di due temi

Chiesa («[...] una, santa, cattolica [sobornuiu] e apostolica»), il suo principio conciliante, la comunione mistica dei credenti e, in generale, esprime l'idea di ecumenicità, universalità e collegialità. La parola acquistò rilievo storico con lo slavofilo A. S. Chomjakov (1804-1860), uno dei maestri di Solov'ev, che la propose come carattere distintivo della Chiesa ortodossa rispetto a quella cattolica e protestante – cioè come la possibilità di riunire insieme unità e libertà –, ma anche come principio metafisico generale, non caratteristico solo della Chiesa ma dell'uomo e della società. In seguito, il termine *sobornost'* ha via via inglobato con maggiore padronanza altre sfere di significato, in senso teoretico, politico e sociale, con riferimento alla totalità delle facoltà umane, ai processi della conoscenza e alla libera unità nella vita politica, diventando in qualche modo la base della filosofia religiosa russa. Infine, nella definizione di «Unitotalità» (*Vseedinstvo*), esso diverrà la tematica chiave del pensiero sofologico di Solov'ev.

antitetici: *Sofia* e *apocalisse*. È possibile affermare, senza troppo timore di sbagliare, che il nucleo profondo del discorso sullo spirito e la cultura russa moderna, il fulcro stesso di quel pensiero filosofico possa essere racchiuso all'interno di questi due termini; e, occorre aggiungere, sulla prevalenza finale dell'uno o dell'altro questo discorso trovi una sua importante direzione.

Sofia e *apocalisse* rappresentano il mito dell'origine e quello della fine; la possibilità della conoscenza metafisica e il motivo escatologico che ad essa pone fine; la funzione conciliatrice (la *sobornost'* appunto) tra Dio e il creato (alla quale l'icona, nella tradizione ortodossa, in parte assolve) per realizzare infine la Teantropia, opposta alla coscienza tragica derivante dall'esperienza della libertà, che a volte, come si vede bene nei narratori russi dell'800, manifesta capacità distruttive terribili. Non siamo davanti a un dualismo propriamente assimilabile alle categorizzazioni occidentali di Essere e Nulla, poiché la riflessione condotta sui temi dell'idea russa non è solo di tipo teoretico, ma è piuttosto una filosofia della storia, nella quale l'analisi di strutture astratte è parte minima e inscindibile da quella poetica, storica e religiosa. Volendo uscire da un'analisi che tocca anche diverse questioni specifiche, in parte accennate, e traducendo, a costo di banalizzare il significato, i concetti di *Sofia* e *apocalisse* in una terminologia più letteraria tipica del realismo russo del XIX secolo diremmo che è la stessa opposizione tra idea (*ideja*) e realtà (*dejstvitel'nost'*), tra armonia e caos, tra il sogno e la verità delle cose che contrasta quel sogno, a essere in gioco in questo caso. E non si tratta tanto di cogliere i rapporti di forza tra le due parti o i loro gradi di separazione o integrazione: tutta la difficoltà a penetrare l'animo russo consiste forse proprio nel capire come questi termini, in conflitto tra loro, possano infine coesistere in un'unica visione e concezione delle cose.

1. *La Sofia come principio estetico*

Declinati in senso estetico i due poli antitetici dell'idea russa rimandano al contrasto tra un principio armonico e uno caotico della creazione: all'arte sofanica rigeneratrice di contro all'arte tragica che restituisce alla realtà il primato sull'idea⁴. Rimandano – per semplificare e per capirsi –

⁴ Su questo intero argomento si veda l'ottima ricostruzione effettuata da Roberto Salizoni nel suo studio *L'idea russa di estetica. Sofia e Cosmo nell'arte e nella filosofia*, Tori-

al Puškin «poeta della divina armonia», descritto da A. Blok, opposto al Gogol' di Fëdorov, le cui *Anime morte* rappresentano l'«unico romanzo della storia dell'umanità», proprio perché non si tratta di trasfigurazione imitativa, ma di *fatto* autonomo⁵.

Ma prima di affrontare questi temi è utile soffermarsi brevemente sulla dottrina russa della sofologia e soprattutto sulla sua peculiare dimensione estetica. Il clima culturale della Russia moderna è sempre stato pervaso da un diffuso atteggiamento sofianico, il cui nucleo teorico è stato espresso in maniera articolata, per primo, da Vladimir S. Solov'ëv (1853-1900), per poi trovare fecondi sviluppi soprattutto in S. Trubeckoj, P. Florenskij e S. Bulgakov. La dottrina della Sofia è essenzialmente di natura neoplatonica, ed è stata mutuata da Solov'ëv da due pensatori protestanti, nei quali era presente una forte componente di panteismo, come Böhme e Swedenborg, e si ritrova anche nell'idealismo tedesco e nel romanticismo⁶. Ma per quanto Solov'ëv certamente si rifaccia a questi autori elabora infine un pensiero originale, utilizzando solo parzialmente le forme del razionalismo protestante e molto più le rappresentazioni sofianiche della Russia antica, evidenti nelle chiese dedicate alla Sofia. Anzi, le categorie della dialettica hegeliana servono a Solov'ëv proprio per rovesciarne le finalità e mostrare come la realtà possa essere interpretata non tanto in senso logico quanto simbolico. La realtà terrena è vista come «fenomeno», non nel senso dell'ap-

no, Rosenberg & Sellier, 1992. Ripercorrendo una serie di tappe fondanti dell'estetica russa (dalla teoria sofianica di Solov'ëv al pensiero di Fëdorov, a Kandinskij, alla filosofia del volo in Skrjabin e Malevič, per finire con la teologia della visione e l'onomadossia in Bulgakov, Florenskij e Losev), Salizzoni punta a mostrare come Sofia e apocalisse costituiscano i tratti dominanti dell'idea russa e, in ultima analisi, agiscano insieme alla neutralizzazione del nuovo e della storia.

⁵ «Intendendo come letteratura autonoma la scoperta dell'autentica via, che deve seguire il popolo, noi vediamo nella storia della letteratura – dal momento in cui si è posta su una strada – un'unica opera; le diverse tendenze in letteratura sono soltanto deviazioni alla ricerca di questa strada. Quest'unica e non ancora terminata opera, consistente in tre parti, è *Le anime morte*» (R. Salizzoni, *L'idea russa di estetica*, cit., riporta: N. F. Fëdorov, *Proektivnoe opredelenie literatury. O "Mertych duščach"*, Kontekst 1988, Mosca Nauka, 1989, p. 288). Fëdorov è un autore fuori dagli schemi, che spesso proprio per questo motivo non ha trovato neppure posto nei manuali. Tuttavia la sua dottrina dell'«impresa comune», il pragmatismo estremo e la provocazione utopica del suo pensiero hanno influenzato profondamente i suoi contemporanei, così come è profondo il suo radicamento nell'idea russa.

⁶ Su Solov'ëv e le dottrine che hanno influenzato il suo pensiero si veda l'importante saggio di A. F. Losev, *Vladimir Solov'ëv*, Moskva, Mysl', 1983.

parenza ma della manifestazione del fondamento ideale di essa: vale a dire l'unione inscindibile, da un punto di vista ontologico, tra mondo ideale invisibile e mondo reale visibile. Una unione resa possibile precisamente da un terzo elemento, che si pone come congiunzione tra l'invisibile e il visibile, tra Dio e il creato: la Sofia ovvero la Sagghezza di Dio⁷.

La dottrina solov'ëviana della Sofia è una grande metafisica religiosa⁸, complessa e onnicomprensiva, dove vengono toccati molti aspetti del pensiero (dalla possibilità della conoscenza metafisica alla concezione politico-religiosa di unità), per alcuni anche bizzarra⁹, ma che ha certamente avuto il merito di fondare un pensiero filosofico russo autonomo e di fornire l'ispirazione a quella stagione del pensiero che è stata la rinascita religiosa russa¹⁰, durante la quale Pavel Florenskij, in particolare, fu forse uno dei più degni rappresentanti e successori di Solov'ëv. Non è certo il caso di soffermarsi qui sugli aspetti specifici della metafisica di Solov'ëv, quanto piuttosto sull'influenza che questa avuto su una definizione compiuta dell'estetica all'interno del pensiero religioso russo.

In realtà, la tradizione del cristianesimo russo – che si era caratterizzato nei secoli come una visione simbolica del reale, una teologia visiva di contro a una teologia razionale, molto viva a livello popolare ma ancora incapace di assumere una adeguata espressione teorica – conteneva già in sé i propri presupposti teologici rivelati nelle icone russe: vale a dire l'idea che Dio trova nel Logos non la Sua dimostrazione ma la Sua rivelazione, che avviene nello spazio visibile del mondo. Il ruolo di Solov'ëv è cruciale proprio in questo: poiché fonda e assicura una coscienza filosofica alla dimensione iconica dell'esperienza religiosa russa. È evidente che in tutto

⁷ Tradurre la parola greca *Sophia* con «Sapienza» nel caso della sofologia russa, come è stato osservato da Roberto Salizzoni, può trarre in inganno: infatti, non è tanto in questione una prospettiva sapienziale e gnostica, di svelamento delle verità del mondo in forma razionale e quasi geometrica (come nel caso della kabbalah, la gnosi ebraica), ma piuttosto si tratta di una forma di «saggezza», un atteggiamento più etico, di amicizia o tenerezza materna.

⁸ Si veda V. S. Solov'ëv, *La Sofia. L'Eterna Sapienza mediatrice tra Dio e il mondo*, tr. it. Elena Treu, Milano, San Paolo, 1997.

⁹ È il caso di F. C. Copleston che nella sua storia della filosofia russa definisce la teoria sofianica di Solov'ëv come una stranezza poetica e fantasiosa, che ha poche possibilità di essere compresa.

¹⁰ Uno dei migliori studi per comprendere questo periodo decisivo per la storia del pensiero in Russia è quello di Nikolaj Zernov, *La rinascita religiosa russa nel XX secolo*, a cura di Lidia Pelis, Milano, La Casa di Matriona, 1978.

ciò l'estetica ha un ruolo decisivo: la teologia dell'icona diventa visione e non discorso, e lo fa nello spazio della realtà, nella forma dell'immagine. Questa forma, per diventare visione, ha bisogno di una sorgente che è l'anima nascosta di tutto il creato: è la Sofia divina, il nesso interiore del creato, volto femminile di Dio che ha nella bellezza la sua rivelazione esteriore. Solov'ëv la definisce «Bellissima Dama», l'Eterno Femminino; non sapienza dottrinale (*učënost'*) ma saggezza (*mudrost'*), cioè espressione del calore materno e dell'amore per la vita¹¹. Ed è attraverso di essa, attraverso la figura sofianica, che il divino giunge alla piena realizzazione della Unitotalità (*Vseedinstvo*). La Sofia è quindi il punto di contatto tra il divino e il mondo, un attributo che non si trova nella mitologia greca dove la Sofia è una saggezza, sì, eterna, ma priva di tratti personali; ugualmente nella tradizione biblica orientale essa è mediatrice immanente tra Dio e il creato; nel mondo cristiano occidentale, invece, è una figura marginale, ben lontana dall'importanza che ha nella sofologia russa. In Russia, al contrario, è la stessa diffusione del cristianesimo a essere stata associata a una vittoria della Sapienza divina, così come ne sono testimonianza le solenni cattedrali di Kiev¹², di Novgorod e di Polock dedicate alla Sofia. Solo in un secondo tempo, quando il cristianesimo russo si consolidò in modo più autonomo, si diffuse la tendenza a intitolare le chiese ai santi e alle feste liturgiche. Non deve stupire, quindi, come la dottrina sofologica solov'ëviana abbia avuto un'importanza e una diffusione decisive nel pensiero filosofico e nella cultura religiosa russa: in quanto ha dato un valore concettuale ad antiche tradizioni radicate nella Chiesa russo-ortodossa che veneravano la Sofia come un ponte tra il fedele e il mistero divino; e proprio l'icona assolveva alla funzione di accogliere le preghiere e trasmetterle a Dio.

La Sofia come principio estetico è dunque «iconostasi», *porta regale* o confine tra i due mondi, la forma invisibile del Cielo e quella visibile della terra, ovvero ancora: l'icona. Il Cielo che si fa volto, dunque; la visione

¹¹ Per ciò che riguarda il termine *mudrost'*, come fa osservare Losev, riportato da Salizoni, «se si presta orecchio alla generale sensibilità della lingua russa, qui si ha a che fare non semplicemente con la capacità pratica di applicare una teoria, ma anche con il completo controllo di questa teoria che sa distribuirsi nella realtà e dirigerla conformemente» (A. F. Losev, "Il simbolo filosofico-poetico della Sofia in V. Solov'ëv", in *Straf' k Dialektike*, Mosca, Sovetskij pisatel', 1990, p. 207).

¹² Tra l'altro nell'XI lettera dell'opera di Florenskij *La colonna e il fondamento della verità* viene analizzata proprio l'icona della Sofia della cattedrale di Kiev, in base a criteri matematico-geometrici, quale autentico fondamento dell'universalità della Chiesa.

stessa, in una forma compiuta, del fondamento ideale delle cose. Ma in che modo l'icona è a sua volta Sofia, ossia in quale modo essa è calore, passaggio reale, teurgia, via d'accesso e non via speculativa? Lo ha spiegato a fondo Pavel Florenskij, che di Solov'ëv ha raccolto in tanti sensi l'eredità, approfondendo della sofologia in modo particolare il tema del volto e dell'icona. Il passaggio dall'invisibile al visibile conosce due stadi: il volto (*litzò*) e lo sguardo (*lik*). Il primo sta al secondo come il modello grezzo del ritrattista sta all'opera compiuta, ma non solo: «Nella Bibbia si distingue l'immagine di Dio dalla somiglianza a Dio; e la tradizione ecclesiastica spiegò che la prima si doveva intendere come qualcosa di attuale – un dono ontologico di Dio, come il fondamento spirituale d'ogni uomo in quanto tale, mentre la seconda come potenza, possibilità di perfezione spirituale, forza di conformare tutta la personalità empirica, nella totalità del suo fondamento, in immagine di Dio, cioè la possibilità che l'immagine di Dio, nostro intimo patrimonio, s'incarni nella vita, nella personalità, e in tal modo si mostri in volto»¹³. È così che, per Florenskij, il volto diventa *volto*, e non un mero ritratto artistico: in virtù di sé medesimo, della sua realtà sostanziale e delle leggi profonde del suo essere particolare. Tutte le cause esteriori al proprio essere («[...] tutto ciò che nel volto non è il volto stesso» dice Florenskij) adesso vengono scartate, «respinte dalla sorgiva», perché il «volto è diventato sguardo e lo sguardo è la somiglianza a Dio resa presente sul volto»¹⁴. Ma se c'è *somiglianza a Dio*, per Florenskij, significa che c'è *ipso facto* il suo Archetipo, il Raffigurato. Così, in greco sguardo si dice *eidòs*, *idea*, nell'accezione di significato eterno contemplato, di esistenza spirituale rivelata, dell'Archetipo celeste appunto, termine fondante di tutta la filosofia di Platone. «Allora, rifacendo il cammino all'inverso – dice Florenskij –, dall'idea allo sguardo, rendiamo il significato di quest'ultimo del tutto trasparente»¹⁵. All'opposto di tutto questo sta la maschera, la *larva*, il cui termine già per i romani indicava i corpi astrali vuoti, le impronte prive di sostanza lasciate dai morti, quelli che nella Cabala come nella teosofia vengono chiamati *klippoth*, gusci (allo stesso modo come l'empirista radicale Ernst Mach, ricorda Florenskij, nel pensiero moderno nega un nucleo reale alla persona, una sua sostanzialità, considerandola – nelle parole del filosofo russo – un «guscio senza nocciolo»). Similmente, Dostoevskij

¹³ P. A. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di Elémire Zolla, Milano, Adelphi, 2007, pp. 43-44.

¹⁴ Ivi, p. 44.

¹⁵ Ivi, p. 45.

attribuì a Stavrogin, descrivendone il volto, una «maschera di pietra», facendo coincidere il termine «maschera» alla disintegrazione della persona e, in definitiva, la realtà stessa del male, il demonio che eclissa la luce di Dio. Eppure Stavrogin è descritto da Dostoevskij come un uomo bello e affascinante, la maschera può essere maschera dai lineamenti perfetti, ma ugualmente non essere affatto né volto né sguardo, non essere iconostasi, porta di passaggio, ma muro impenetrabile di mattoni. In questo senso, scrive ancora Florenskij: «La pittura religiosa dell'Occidente, incominciata col Rinascimento, fu una radicale falsità artistica e pur predicando a parole la prossimità e fedeltà alla realtà raffigurata, gli artisti non avevano niente da fare con quella realtà che pretendevano e ardivano di rappresentare»¹⁶. Al contrario, «le icone materialmente segnano questi penetranti e memorabili sguardi, queste idee sovrasensibili e rendono quasi pubbliche le visioni inaccessibili»¹⁷. Possono farlo in forza del fatto di non essere esse stesse «visione» ma collegamento. L'icona non è né la Luce né la finestra in sé, ma è la finestra che fa passare la Luce: il nesso connaturato tra le due. «Ripetiamo, non c'è finestra in sé e per sé perché nell'idea di finestra, come in ogni strumento della cultura, è compresa strutturalmente la sua conformità allo scopo: ciò che non è conforme allo scopo non è neanche un fenomeno della cultura. Perciò o la finestra è luce o è legno e vetro, ma non sarà mai semplicemente una finestra»¹⁸. Pertanto, se il simbolo raggiunge lo scopo resterà realmente indivisibile da questo – dalla realtà superiore che esso rivela – altrimenti non sarà neppure esso stesso un simbolo. Ogni pittura ha lo scopo, scrive Florenskij, «di spingere lo spettatore, oltre il limite dei colori e della tela percepibili coi sensi, a una realtà, e allora l'opera pittorica condivide con tutti i simboli in genere la loro caratteristica ontologica fondamentale – di essere ciò che essi simboleggiano»¹⁹. «Ma se il pittore non raggiunge lo scopo», conclude il filosofo russo, «in genere o rispetto a un dato spettatore – e l'opera non porta attraverso se stessa da nessuna parte, non se ne parla nemmeno come di un'opera d'arte»²⁰.

La *visione* è dunque un'esperienza: o c'è o non c'è. L'arte sofianica è visione dell'autentico, esperienza di verità: ma non una verità qualunque o incidentale, bensì la verità che si manifesta nel volto di Dio, e che in quel

¹⁶ Ivi, pp. 63-64.

¹⁷ Ivi, p. 64.

¹⁸ Ivi, pp. 60-61.

¹⁹ Ivi, p. 61.

²⁰ *Ibid.*

movimento di somiglianza *a-Dio*, *pròs tòn theón*, trova il suo confine tra Cielo e terra, la sua *porta regale*, la propria possibilità di essere sperimentata. È volto di Dio perché verità; è volto femminile di Dio, Sofia, perché irradia calore ed è esperienza vissuta, in questa terra, non sterile speculazione. L'icona ha precisamente lo scopo di elevare la coscienza al mondo spirituale e sempre si riconosce come un fatto di natura divina, che porta il simbolo ad essere presenza autentica. È questo il caso, dice Florenskij, della Trinità di Rublëv e quello della Vergine di Vladimir, anche se l'impressione che si riceve dalle due non è affine. Per Florenskij non occorre che l'icona sia di alta o scarsa maestria: purché conservi la «forma iconica delle icone di ordine superiore»²¹ essa manterrà in sé la virtualità della rivelazione spirituale che racchiude «sia pure sotto un velo più o meno trasparente». Persino il sommo Andrej Rublëv, per Florenskij, «non concepì niente di nuovo e la sua icona della Trinità, valutata dall'esterno, archeologicamente, sta nella lunga trafila dei suoi precedenti, iniziata nei secoli IV e VI [...]»²². Rublëv non è dunque «libero di creare»: egli è obbligato a realizzare quella visione della Trinità che san Sergio, angelo custode e volto della Rus', aveva avuto fin dalla nascita e trasmesso ai suoi discepoli. Nella sensibilità russa, osserva Cacciari, la Trinità di Rublëv è la migliore traduzione visiva mai eseguita del primo versetto di Giovanni: in essa Figlio e Spirito piegano entrambi il capo verso il Padre rendendone evidente l'identità, in una relazione in cui le coordinate spaziali non hanno alcun valore e di cui l'icona è chiamata a mostrarne la pura convenzionalità. «E il Logos era *pròs tòn theón*» (Gv, I, 1): non solo *apud*, fa notare Cacciari, ma anche *verso*, rivolto-a. «Il Logos non sta semplicemente accanto al Padre, ma si muove *da* Lui, inviato *da* Lui, *via* da Lui, e proprio in questo movimento procede *verso* Lui»²³. Tutto questo è rivelazione autentica di una presenza, scrive Cacciari, «non certo pensiero-di-pensiero che specchia se stesso, che trae a sé il nostro eros, permanendo immobile, bensì *dýnamis* intradivina, che a noi si rivolge affinché noi possiamo rivolgerci ad essa come vediamo fare al Figlio: “*pròs tòn theón*”»²⁴. In tutto ciò, tuttavia, dice

²¹ Ivi, p. 70

²² Ivi, p. 85. Si veda su questo anche P. Florenskij, *La mistica e l'anima russa*, a cura di N. Valentini e L. Zak, Milano, San Paolo, 2006, insieme al commento di Massimo Cacciari nel breve capitolo dedicato alla Trinità di Rublëv in M. Cacciari, *Tre icone*, Milano, Adelphi, 2007.

²³ M. Cacciari, “La Trinità di Rublëv”, in *Tre icone*, cit., p. 17.

²⁴ Ivi, p. 23.

ancora Cacciari, perché si possa pervenire a una tale perfetta presenza del simbolo occorre cancellare l'«evento», inteso come *momentum*, fatto colto nel suo divenire, il «grande grido di morte», il volto del Crocefisso. Nella miracolosa presenza della forma – nella quale il pittore di icone *vede* il Logos *verso* Dio, «pròs theón», e non semplicemente «apud», *presso* di Lui, con una potenza che forse mai l'arte occidentale ha saputo raggiungere – la presenza dell'evento è e deve essere cancellata, affinché permanga quella quieta armonia e perfezione. «Ma la passione della Croce», osserva Cacciari, «può essere considerata *momentum*? E può il volto del Figlio “cancellare” tutti i segni della sua passione?»²⁵. Sorge a questo punto un dubbio forse decisivo, e non solo per l'arte sofianica e la teologia delle icone: se è vero che l'Incarnazione rimane essenziale alla vita divina, può essa risolversi nella trasfigurazione risolvendosi in Luce Taborica? E ancora: «[...] l'icona celebra la cena eucaristica, e dunque il rinnovarsi autentico di quel sacrificio. Ma quel sacrificio può rinnovarsi davvero senza i segni della reale passione? Rublëv sapeva, certo, che lì, al centro dell'altare, sta la Croce; ma lo “sapeva” soltanto. Non vede il grido dell'abbandono; non vede la natura tutta che geme con Lui fino alla fine dei giorni»²⁶.

È richiamato qui un problema presente al fondo di tutto il pensiero russo, e che di tanto in tanto, con regolarità, emerge quasi in ogni autore e rappresenta una parte essenziale dell'eterno scontro tra Occidente e Oriente europeo, tra l'Europa e la Rus', «unica erede legittima di Bisanzio»; il confronto tra la Trinità di Masaccio e quella di Rublëv ne è un esempio lampante²⁷. Lo sguardo occidentale non avrebbe potuto «cancellare» dalla visita

²⁵ Ivi, p. 24.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Ci sono tre aspetti specifici secondo Florenskij che differenziano e mettono in opposizione la pittura occidentale e la pittura d'icona: la prospettiva rovesciata, la percezione multipla di spazio e tempo, e il risalimento verso l'origine. Tutto ciò presuppone due visioni opposte e inconciliabili: da una parte l'idea che al centro della realtà vi sia Dio; dall'altra l'idea che vi sia l'uomo. È questo che porta Florenskij a definire la pittura religiosa occidentale una «radicale falsità artistica». In particolare, per ciò che riguarda la prospettiva rovesciata si tratta non della prospettiva di invenzione rinascimentale, che muove dagli occhi dell'uomo spettatore che guarda il dipinto (idea di cui la Trinità di Masaccio in Santa Maria Novella rappresenta l'opera inaugurale), ma di quella stessa di Dio, propriamente una non-prospettiva. Si veda su questo punto il commento di Sergio Givone: «Filosofia e pittura» in *Prima lezione di estetica*, Bari, Laterza, 2003, pp. 119-125; e anche l'opinione di Pavel N. Evdokimov in «L'arte moderna alla luce dell'icona», in *Teologia della bellezza*, tr. it. Padre G. da Vetralla, Milano, Ed. Paoline, 1990, pp. 89-108.

dei Tre la presenza di Abramo e Sara: l'ospitalità del primo e l'incredulità della seconda. Questi *eventi* umani, questi fenomeni temporali, trovano luogo soltanto *sub specie aeternitatis*, divenendo idea, nello spazio della pura fede, dell'incantata visione, che è l'icona. Ma se Dio si presenta alla casa di Abramo come straniero (*theòs xénos*), come tre pellegrini che hanno bisogno di acqua e pane, e l'ospitalità, il dono allo straniero è il segno stesso della salvezza; poiché Abramo e Sara hanno «riconosciuto» l'estraneità e sono stati guariti perciò dalla loro sterilità: dov'è nell'icona di Rublëv il dramma del riconoscimento dello straniero, si chiede Cacciari? I Tre della Communitas si riconoscono eternamente, in uno spazio dove tutto è già risolto. L'icona si tiene, pertanto, metafisicamente lontana dal paradosso del Dio straniero, l'icona è già oltre tutto ciò: e, a parte la dimensione storica dell'Incarnazione, il volto del Crocifisso, essa non mostra neppure la dimensione del *theòs xénos*, una *facies* essenziale, dice Cacciari, del Deus-Trinitas che la vicenda di *Genesi* 18 simboleggiava per i Padri²⁸. Ma questa assenza, come detto, non è priva di problema: al contrario, porta con sé un dubbio che è causa di conflitto interiore profondo nell'animo russo e del quale vi è piena coscienza²⁹. Si può rinunciare al volto perfetto di Dio? Certamente no. Ma è ugualmente possibile «cancellare» tutti i frammenti estranei perché esso possa compiutamente rivelarsi? Cosa sono, infine, queste parti estranee al tutto, questi eventi che non trovano posto nello spazio eterno dell'icona?

Se il male, come è stato ricordato in precedenza, è la «maschera di pietra», il guscio vuoto, la finestra senza vetri, il simbolo che non simboleggia, in sostanza un'immagine priva di realtà, un inganno, qui allora si

²⁸ Su questo tema si veda anche M. Cacciari, *Della cosa ultima*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 135-158. Per Cacciari l'idea biblica della *xenosophia* non è qualcosa che possa far pensare a una «vacua apologia dello sradicamento, del *bíos xenikós*» e neppure una gnostica *xeniteia*, il «cosmopolitismo dei saggi»: l'esodo di Abramo è piuttosto «l'insistere ad essere *pároikos kai parepidemos*, "advena et peregrinus", "ger we-tošav", anche quando la terra sia nostra (Gn, 23, 4)» (Ivi, p. 136). «Egli [Abramo] è chiamato ad esser straniero abitando, ad abitare veramente ed essere veramente straniero [...] Occorre aver-luogo senza possedere per poter dar-luogo, così come occorre "ritrarsi" per potersi vedere. Non posso cercare me stesso che ospitando [...] La mia *identità* sono gli ospiti in me, tra cui il protagonista più straniero è l'Io stesso. Questa pluralità è tanto poco distruttiva dell'identità da costituirla» (Ivi, p. 137).

²⁹ Lo stesso Florenskij riconosce in un passaggio della sua analisi la compresenza di queste due anime e il dubbio continuo che le agita nello spirito russo moderno, il culto dell'icona e l'iconoclastia: «Oggi anche i cultori d'icone insegnano iconoclasticamente, non sanno neanche loro se le stanno difendendo davvero o viceversa non le stiano negando» (P. A. Florenskij, *Le porte regali*, cit., p. 68).

sta parlando di un'altra cosa: di un frammento di esperienza, piuttosto, che ancora non è riunito alla totalità, che ancora non conosce e forse non può conoscere la visione dell'Armonia neoplatonica tra *Chronos* e *Aión*, e tuttavia non vuole rinunciare alla sua singolarità, contrassegnata da una coscienza libera e individuale. Lev Šestov, rifacendosi a Dostoevskij, lo chiamerà «sottosuolo», *podpol'e*, ossia il luogo dove il grido di dolore dell'uomo e tutti gli eventi scartati dall'armonia universale si rifugiano e vivono, in attesa che qualcuno li ascolti e li riconosca, uno per uno, senza alcuna pretesa o promessa di trasfigurarli in una visione superiore. E sono proprio le *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij il testo che più di ogni altro rivela questo luogo dove gli *scarti*, tutti i «cancellati» dell'idea unitotale sono radunati insieme, ad attendere un'altra salvezza (e, curiosamente, sarà proprio Solov'ëv, nella sua ultima visione apocalittica, a offrire un racconto di quest'altra salvezza). L'esperienza della libertà, col carico di tragedia che porta in sé, è sempre accanto (o «sotto», direbbe Šestov, dove la luce non arriva) al luogo dove si sperimenta la pura fede, la pienezza del vedere (*ideîn*); è tutto ciò che, come dice Plotino, l'artista che voglia rendere visibile l'Invisibile dovrà cancellare, per poter purificare al fuoco della Sofia ogni sua contingenza. Ma il contingente, anche se cancellato, di volta in volta ritorna o resta lì sullo sfondo, ineliminabile in questa vita; o forse esso stesso, passaggio essenziale, seconda *porta regale* che indica il luogo della fine; una nuova esperienza di cui forse la Sofia stessa ha bisogno per purificare se medesima³⁰. Questa – come dice Šestov nel suo scritto sulle estasi di Plotino³¹ – non può che avvenire al di fuori di un ordine necessario, *in un istante*, «*exaíphnes*», «all'improvviso», e svelarsi nei frammenti di realtà, laddove il limite stesso del *theoreîn* si tramuta nel contatto con la vita dell'immediato e del singolo. Una simile esperienza, commenta Šestov, rivela una nuova e *improvvisa* sorgente di luce, verità capace di spezzare l'«incantesimo» nel quale sono imprigionate le anime, e in definitiva conduce a quella che Cacciari, sempre in riferimento a Plotino, chiama «l'icona ultima», l'essenza stessa dell'estasi plotiniana³². Come si

³⁰ Il «forse» di questa frase è riferito a una possibile lettura dell'ultimo Solov'ëv, come si vede nel prossimo paragrafo.

³¹ Cfr. L. Šestov, «Discorsi esasperati. Sulle estasi di Plotino», in *Sulla bilancia di Giobbe. Peregrinazioni attraverso le anime*, tr. it. Alberto Pescetto, Milano, Adelphi, 1991, pp. 399-442.

³² «L'*ékstasis* di Plotino [...] appare, allora, non come un separarsi dell'anima da ogni cosa, ma un suo trasporre là da "dove" ogni cosa proviene, nell'*ek-* di ogni esistere.

vedrà in seguito, quest'altra idea, anch'essa fortemente e tipicamente russa al pari dell'idea sofianica – e ancora una volta trasfigurativa del reale, ma in questo caso nel senso del distacco, della rottura e insieme della visione del negativo della verità – sarebbe apparsa in modo chiaro persino a Solov'ëv negli ultimi anni della propria vita e in particolare nell'ultima sua opera, *I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo*.

2. *L'arte e la bellezza che salvano il mondo. L'ultimo Solov'ëv*

Prima di trattare questo aspetto è bene chiarire meglio i due o tre punti fondanti la visione sofianica dell'estetica russa così come si sono delineati agli inizi, e in particolar modo nel pensiero di Solov'ëv. La produzione estetica solov'ëviana si colloca alla conclusione di un itinerario di ricerca e di pensiero che tradizionalmente viene suddiviso in tre parti: la prima, durante gli anni settanta, rivolta alla teosofia; la seconda, negli anni ottanta, alla teocrazia³³; e la terza negli anni novanta, alla teurgia³⁴. Proprio quest'ultimo periodo riguarda la riflessione estetica, all'interno di un filo conduttore di una vita che spinse la ricerca del filosofo sui temi del vero, del bene e del bello. Anche se, occorre dire, le riflessioni sul significato dell'arte e della bellezza si ritrovano in tutta l'opera di Solov'ëv, costituendone probabilmente la chiave di lettura più importante, a dispetto dell'inferiore quantità di scritti prodotti in quell'ambito³⁵. Il corpus estetico di

Un trasorsi dell'anima nella *physis* della cosa, da cui deriva la sua propria, singola, individua *ousia*» (M. Cacciari, *Della cosa ultima*, cit., p. 469).

³³ Nello specifico, Solov'ëv, negli anni che vanno dal 1873 al 1883, è impegnato in un tentativo ecumenico ambizioso di riconciliazione delle Chiese fra Oriente e Occidente, e nella preparazione di una «universale teocrazia» o «libera cattolicità». Il fallimento di questo progetto lo porterà a occuparsi nuovamente di filosofia e in particolare di estetica.

³⁴ Lo studioso di Solov'ëv François Rouleau propone addirittura sei diverse successioni di crisi che coincidono con sei tappe della vita del filosofo russo: l'ateismo adolescenziale; l'incontro con la Sofia; il nazionalismo e la slavofilia politica; la politica che si unisce alla religione e dunque la fede nella teocrazia; l'apertura al mondo ebraico; e infine la visione apocalittica che culmina nel 1899 nell'opera *I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo*. Lo stesso Rouleau, però, osserva come, in questo percorso, la sofologia possa considerarsi l'unica sorgente di tutta la filosofia solov'ëviana.

³⁵ È questa la tesi di fondo dello studio di Chiara Cantelli dedicato proprio all'estetica di Solov'ëv (si veda C. Cantelli, *La bellezza salverà il mondo. Saggio su Vladimir S. Solov'ëv*, Milano, Cuem, 1996).

Solov'ëv in senso stretto, infatti, si riduce a tre soli articoli³⁶: in questi, in modo molto rigoroso, il filosofo russo espone la sua prospettiva teurgica di un'arte divinoumana che concorre in pieno alla realizzazione dell'Unitotalità, puntando all'incarnazione dell'«organismo spirituale universale» nella nostra realtà. L'arte è punto di raccordo tra cielo e terra, teurgia, ma non di tipo mistico-ecclesiale, bensì libero e spiritualistico: con un legame meno stretto, quindi, con la religione e i sacramenti rispetto a come egli stesso pensava nella sua precedente fase teocratica. Per Solov'ëv, l'intero processo della storia umana deve mirare a una trasfigurazione del mondo: dopo quella religiosa ed ecclesiale del periodo teocratico, egli punta ora a quella estetica, in cui il ruolo della creatività umana è fondamentale, e in cui l'arte concorre attraverso la bellezza alla realizzazione del processo cosmico, o per dirla con Dostoevskij, a salvare il mondo stesso. E precisamente dall'idea che la bellezza abbia il compito di salvare il mondo, e premurandosi di spiegare in quale senso, Solov'ëv inizia la sua riflessione estetica.

Il nucleo centrale attorno al quale ruota il discorso di Solov'ëv sull'estetica è la manifestazione della bellezza, che può avvenire in due ambiti: nella natura e nell'arte. In entrambi i casi, per Solov'ëv, il punto chiave per la comprensione dell'essenza del bello è il fatto che la bellezza, nella natura come nell'arte, in sé è l'unione di due fattori: le idee e la materia che le accoglie. Solov'ëv porta l'esempio di un diamante:

La bellezza del diamante non è affatto una proprietà della sua materia (perché quest'ultima è identica a quella di un brutto pezzo di carbon fossile) e quindi dipende evidentemente dal gioco dei raggi luminosi nei suoi cristalli. Tuttavia, da ciò non consegue che la proprietà della bellezza appartenga non al diamante stesso ma al raggio di luce che quello rifrange. Infatti, quel medesimo raggio di luce, riflesso da un oggetto brutto, non procura alcun godimento estetico e se non viene riflesso e rifranto da nulla non produce impressioni di sorta. Questo significa che la bellezza non appartiene né al corpo materiale del diamante né al raggio di luce che quello rifrange ma è un prodotto d'ambidue nella loro azione reciproca³⁷.

³⁶ Si tratta di: *La bellezza nella natura* (1889), *Il significato universale dell'arte* (1890) e *Il primo passo verso un'estetica positiva* (1894). Questi tre scritti sono raccolti in V. S. Solov'ëv, *Sulla bellezza. Nella natura, nell'arte, nell'uomo*, a cura di A. Dell'Asta, Milano, Edilibri, 2006.

³⁷ Ivi, pp. 42-43.

Da cui segue la definizione solov'eviana di bellezza come «una trasfigurazione della materia attraverso l'incarnazione in essa di un principio diverso, trans-materiale»³⁸: ovvero le idee, archetipi eterni delle cose, quali «oggettivazioni della volontà universale». La bellezza è il risultato di un processo, dato dall'interazione e la compenetrazione di due agenti: il principio ideale che si incarna nel fatto materiale. Quindi non si dà bellezza in senso casuale, non si ha bellezza da contenuti qualsiasi, ma solo come *incarnazione di un'idea*, che Solov'ev arriva a definire «la metà migliore del nostro mondo» o «ciò che di per sé è degno di esistere». Compito dell'arte, e della bellezza che questa produce, è trasfigurare il mondo in meglio, rivolgendolo verso la sua parte migliore, già compresa nel fondamento ideale di esso (ecco perché non può essere un contenuto qualsiasi, ed ecco anche perché la bellezza non può essere generica).

Gli esseri particolari o limitati non possiedono di per sé un'esistenza degna o ideale, ma ne diventano partecipi attraverso il loro rapporto con l'assoluto in quel processo universale che è appunto l'incarnazione graduale della sua idea. Un essere particolare è ideale, o degno, unicamente in quanto non nega l'universale ma gli fa posto in se medesimo; allo stesso modo l'universale è ideale, o degno, solo nella misura in cui fa posto in se stesso al particolare³⁹.

È interessante notare come Solov'ev usi le parole «ideale» e «degn» come sinonimi. Aldilà delle analisi su cui il filosofo russo si sofferma per indicare la moltitudine di gradi nella realizzazione dell'idea, e tutta la complessità del processo universale, le combinazioni meccaniche e organiche della luce con la materia, e le descrizioni analitiche delle manifestazioni della bellezza nel mondo naturale, vegetale e animale, ciò che è importante dal nostro punto di vista è capire come la salvezza del mondo dipenda dalla bellezza, nel senso che solo questa può portarlo alla sua «metà migliore», al suo «essere degno». La bellezza salva il mondo perché *materialmente* lo salva, cioè incarnandosi, penetrando la materia stessa del mondo, e facendo da collante attivo, unendo le parti lacerate: l'*idea*, perfetta ma invisibile, e la *realtà*, reale ma indegna. La dignità è nella *forma* (forma ideale-fondamento della realtà, non forma qualunque, come detto); la tenebra e il male sono invece nell'*assenza di forma*⁴⁰. Ci si inganna a pensare che per

³⁸ Ivi, p. 45.

³⁹ Ivi, p. 48.

⁴⁰ Significativamente, il vocabolo usato da Solov'ev, *bezobraznyj*, indica il deforme alla

salvarsi sia sufficiente fare il bene e conoscere la verità: il problema, per Solov'ëv, è che se anche ciò fosse vero lascerebbe comunque fuori il mondo materiale e sarebbe pertanto un bene incompleto. Poiché il bene «in effetti consiste non nel trionfo dell'uno sull'altro ma nella solidarietà di tutti. E dal novero di questi tutti potranno rimanere esclusi gli esseri e gli agenti del mondo naturale? Ne consegue che anch'essi devono entrare in qualità di elementi positivi, nell'ordinamento ideale della nostra vita»⁴¹. L'ordine morale, per essere pieno e perfetto, deve fondarsi su una natura materiale che sia ambiente e luogo della sua esistenza. È questo il significato universale dell'arte: la necessità di convincere le forze oscure della materia, di vincere il caos deforme, poiché il nemico vero è proprio il caos, forse più dell'errore o dell'immoralità. Non basta fare il bene, occorre *vederlo* affinché tutto il creato ne sia coinvolto: a questo serve la bellezza, e l'arte che, teurgicamente, è capace di produrla. Era questo che intendeva Dostoevskij, dice Solov'ëv, quando scrisse che «la bellezza salverà il mondo»: se è vero che l'infinità dell'anima umana rivela in Cristo costituisce il bene e la verità più alti, allora «la bellezza è quello stesso bene e quella stessa verità, materialmente incarnata in una forma viva e concreta»⁴². Tale è, più in generale, il senso e la missione dell'arte, la cui trasfigurazione (*preobraženie*) del mondo si proietta necessariamente anche al futuro, verso uno sviluppo sociale della vita più elevato e complesso. Così, per Solov'ëv, «opera d'arte è ogni rappresentazione sensibile di qualsiasi oggetto o fenomeno dal punto di vista del suo stato definitivo, ossia alla luce del mondo futuro»⁴³. L'arte è perciò cura, salvezza di questo mondo, in quanto unione delle parti in esso divise, ma è pure anticipazione di una realtà che non è di questo mondo ma di quello venturo, è «anello di passaggio e di congiunzione fra la bellezza della natura e la bellezza della vita futura»⁴⁴.

L'estetica di Solov'ëv, per quanto ridotta nelle dimensioni a soli tre brevi scritti, appare come la degna conclusione dell'opera di una vita, certamente coerente col resto, con alcune dovute distinzioni, in parte implicita nelle precedenti sue opere, e fornisce un'ottima base di comprensione per le

lettera, e cioè non tanto come il «brutto» ma proprio come ciò che è «senza forma» (*bez*, «senza», e *obraz*, «forma»).

⁴¹ V. S. Solov'ëv, *Sulla bellezza. Nella natura, nell'arte, nell'uomo*, cit., p. 90.

⁴² V. S. Solov'ëv, *Dostoevskij*, a cura di L. dal Santo, Milano, La Casa di Matriona, 1990, p. 59.

⁴³ V. S. Solov'ëv, *Sulla bellezza. Nella natura, nell'arte, nell'uomo*, cit., p. 99.

⁴⁴ *Ibid.*

successive teologie della visione dei filosofi della rinascita, da Trubeckoj a Florenskij, a Sergej Bulgakov, a Frank, fino a Evdokimov, nonché di tutto il movimento simbolista dei primi due decenni del XX secolo. Tuttavia, H. U. von Balthasar non considera quest'ultima fase del pensiero di Solov'ëv priva di problemi e attribuisce al filosofo russo non una ma due diverse concezioni estetiche, di cui la seconda possiede caratteri apocalittici, con evidente richiamo all'ultima controversa opera, *I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo* (1900), uscita proprio nell'anno della morte dell'autore. Balthasar sembra dare molta importanza a questo contrasto tutto interno all'ultimo Solov'ëv e per quanto sia ancora oggi difficile capire l'esatta attinenza e il rapporto del *Racconto dell'Anticristo* col resto dell'opera solov'ëviana, è indubbio che quello scritto segni una rottura se non altro nella direzione apocalittica indicata dallo stesso Balthasar, per la quale «l'ultima istanza sia per la storia che per il singolo, rimane la legge di morte e risurrezione»⁴⁵. Solov'ëv è morto relativamente giovane e non ha fatto in tempo a sviluppare questa concezione, ma per Balthasar è chiaro che a un certo punto ha fatto irruzione nel suo immaginario estetico «una potenza la quale, sempre latente, non era mai veramente abbandonata»⁴⁶: vale a dire la domanda sulla libertà della creatura umana, e in particolare la sua libertà per dire no. Da qui i temi della morte e della crocifissione, che troppe volte Solov'ëv aveva trattato in senso subspirituale, come vie di transito verso l'immortalità e la risurrezione, ora gli appaiono come un vero e proprio «disvelamento (apocalisse) della verità di Dio e dell'uomo – come del Dio che diventa uomo e dell'uomo che diventa Dio – entrambi a vicenda rivelati nelle loro profondità apocalittiche, e soltanto in questa mortale reciprocità la incomprensibile e incontemplabile giustificazione del bene»⁴⁷.

Ma forse l'aspetto che maggiormente impressiona dell'ultima opera di Solov'ëv, tralasciando il tema della critica al tolstoismo dei *Tre dialoghi*, riguarda proprio il nucleo centrale del racconto dell'Anticristo e la domanda in esso sottesa: quale idea ingannerà l'umanità e chi si sostituirà a Cristo in questo mondo? Senza voler entrare nel merito della narrazione e dei suoi numerosi simboli e significati, nei quali emerge con evidenza tutta la poliedricità e complessità dello scrittore (proprio come fece osservare

⁴⁵ H. U. von Balthasar, *Gloria. Una estetica teologica*, vol. III, tr. it. Guido Sommovilla, Milano, Jaca Book, 1976, p. 314.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

Dmitrij Mirskij⁴⁸), non si può fare a meno di notare come la promessa di salvezza dell'Anticristo, alla quale tutta l'umanità crede, si fonda precisamente sull'idea di armonia universale, di conciliazione degli opposti; sulla promessa di una pace e una prosperità perpetue che hanno i caratteri della filantropia, dell'uguaglianza, dell'unità e della guarigione dai mali. Il nuovo imperatore («genio luminoso», pensatore, scrittore e filantropo) si sostituisce a Cristo in modo indolore, seguendo a suo dire le stesse orme, senza rivoluzioni, nel nome del progresso e della conciliazione: ponendosi per tutti, nessuno escluso, come il «benefattore». È così che il «superuomo» o l'«uomo del futuro» come viene chiamato nel racconto (in russo *grjadušij čelovek*, «l'uomo che viene»), si considera più grande di Cristo in modo naturale perché venuto dopo di lui, laddove la dimensione del tempo lineare, del modernismo e del progresso sembrano essere delle condizioni fondamentali del suo credo, espresso nell'opera da lui scritta e intitolata *La via aperta verso la pace e la prosperità universali*⁴⁹. Egli è il superamento di Cristo perché risolve i conflitti che Cristo non aveva risolto e, in sostanza, mette d'accordo tutti. Nulla peraltro sembra dargli fastidio, neppure l'opposizione aperta degli avversari, in quanto è in grado di dare a ciascuno ciò di cui ha bisogno, ed è quindi capace di conquistare tutti. L'unica cosa che

⁴⁸ Lo storico della letteratura russa Dmitrij Mirskij ha proposto, come è suo modo, una lettura diversa di Solov'ëv che egli considera una personalità estremamente complessa, con una gamma di atteggiamenti mentali molto più vasta di quelli che si trovano in genere in una sola persona, e che si rifletterono in un «sorriso misterioso e inquietante» che gli era proprio, per chi lo conobbe di persona. Per Mirskij, senza nulla togliere al filosofo e al poeta, Solov'ëv era anzitutto un grande scrittore, la cui prosa tagliente e lucida brillava in modo particolare negli scritti polemici, e in particolare nei *Tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo* che Mirskij considera il suo capolavoro: divertente come un'opera di Mark Twain e profondo come una di William James. Anche le lettere di Solov'ëv sono piene di humour e deliziosamente leggibili, dice Mirskij: «Dopo Puškin (che non ha rivali) Solov'ëv è senza dubbio il miglior epistolarista russo, con Čechov come buon terzo» (D. P. Mirskij, *Storia della letteratura russa*, tr. it. Silvio Bernardini, Milano, Garzanti, 1995, p. 307).

⁴⁹ «Io darò a tutti gli uomini ciò di cui hanno bisogno. Cristo è stato un moralista che ha diviso gli uomini secondo il male e il bene, ma io li unirò con benefici che sono necessari tanto ai buoni quanto ai cattivi. Io sarò l'autentico rappresentante di quel Dio che fa splendere il suo sole sui buoni come sui malvagi, e fa cadere la pioggia sui giusti e sugli ingiusti. Cristo ha portato la spada, io porterò la pace» (V. S. Solov'ëv, *I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo*, tr. it. Aldo Ferrari, Milano, Vita e Pensiero, 1995, p. 186).

non tollera è il fatto di non essere riconosciuto come unico Signore e Figlio del Dio vivente e dover ammettere che Cristo gli è superiore.

Cosa significa tutto questo? Spingersi al punto da identificare la «Via aperta» dell'imperatore del racconto di Solov'ëv con lo stesso ideale della *sobornost'*, nel quale il filosofo russo ha creduto per una vita, è quantomeno azzardato. Ma è invece probabile che proprio nell'ultimo anno della sua vita Solov'ëv abbia voluto dar voce a un dubbio che, come dice Balthasar, è sempre stato latente in lui e che nelle varie evoluzioni del suo pensiero prima o poi sarebbe dovuto venir fuori. Nella migliore tradizione dell'intellettualismo russo, dove ogni cosa è tutt'uno, accanto a un'idea forte – accompagnata quasi sempre da una fede appassionata e da una convinta adesione ad essa nella vita pratica – coesiste la radicale messa in questione di quell'idea. È proprio il carattere totale della riflessione russa (che porta in sé in maniera inscindibile l'universalità dell'idea, la sua verifica e applicazione pratica, e insieme la fede dell'uomo in essa) a far sì che non sia possibile escludere nessun contenuto, neanche e soprattutto quelli negativi. Non c'è il tanto per affermare che Solov'ëv rigetti completamente la *sobornost'* o l'idea di Unitotalità, ma di sicuro nella sua ultima opera ne rivela le criticità e gli aspetti ambigui. E ancora, attraverso la figura dell'Anticristo, decide di mostrare ciò che l'Unitotalità non è e non deve essere: la *via aperta* verso la prosperità, appunto, proposta dall'«uomo del futuro».

E se per Solov'ëv è vero che la bellezza è capace di salvare il mondo, trasfigurandolo nella luce dell'icona, unico strumento che può mostrare all'uomo la realtà «dal punto di vista di Dio», è altrettanto vero che, come scrive Dostoevskij nell'*Idiota*, la bellezza è anche una cosa enigmatica e terribile⁵⁰. Riconoscere quale sia la bellezza autentica non è compito facile, e intanto si può restarne affascinati e ingannati. Una verità, quest'ultima, che lo stesso Evdokimov, uno degli eredi spirituali più importanti di Solov'ëv, quando molti anni dopo scrive la sua *Teologia della bellezza* non può eludere. È ormai evidente, dice Evdokimov, il carattere profondamente

⁵⁰ L'ambiguità della bellezza è un tema ricorrente nelle ultime opere di Dostoevskij, spesso posto in forma di dubbio o in frasi fuori contesto da parte dei personaggi dei suoi romanzi. Si pensi alla descrizione che Miškin stesso fa della natura svizzera nel primo dialogo in casa Epančin: «Giungemmo a Lucerna e mi condussero sul lago in barca. Comprendevo la sua bellezza, ma, nello stesso tempo, mi sentivo molto oppresso... Provo sempre un senso di pena e di inquietudine, quando contemplo per la prima volta un simile quadro della natura: ne sento la bellezza ma mi riempio di angoscia» (F. M. Dostoevskij, *L'Idiota*, tr. it. di Rinaldo Küfferle, 2 voll., Milano, Garzanti, 1973, p. 71).

ambiguo della bellezza capace di salvare ma anche di sedurre e ingannare. E si domanda egli stesso: «La Bellezza ha in se stessa una potenza salvatrice, oppure anche la Bellezza, divenuta ambigua, ha bisogno di essere salvata e protetta?»⁵¹. Dopo Dostoevskij, fa osservare Evdokimov, l'unità iniziale nel pensiero russo della Verità, del Bene e della Bellezza, si è scompaginata.

Solov'ëv, dal canto suo, è proprio con l'enigma e la domanda aperta del *Racconto dell'Anticristo* che sembra congedarsi e lasciare la sua ultima eredità. La domanda è la stessa che nell'*Idiota* un personaggio apparentemente secondario della storia, Ippolit – uno che ha la morte davanti a sé, e, proprio come gli eroi del sottosuolo evocati da Šestov, non ha più nulla da perdere, nessun debito verso l'armonia universale ma anzi molti crediti da riscuotere – rivolge in prima persona al principe Miškin: «Quale bellezza salverà il mondo?». Per dirla in altri termini, se di una trasfigurazione qui si parla, della ricerca di una visione *oltre il mondo* che recuperi l'unità fondamentale aldilà del caos del reale, e che sia capace infine di redimere il mondo stesso: di quale visione si tratta? In qualche misura sono queste domande a riportare, all'interno dell'idea russa, l'ideale sofianico sullo scenario della realtà. E non è detto che, invece di venirne semplicemente annientato o risultare vincente, esso non ritrovi proprio nel confronto con ciò che gli è opposto una sua nuova e ancora più complessa forma.

3. *L'apocalisse estetica*

A un atteggiamento sofianico diffuso in maniera omogenea, come si è visto, nell'animo e nel pensiero estetico russo, ne corrisponde un altro di segno opposto, altrettanto diffuso, di tipo iconoclastico. Forse in nessun'altra tradizione artistico-letteraria è presente come in quella russa una specifica riflessione sulla crisi dell'arte stessa e sul mito della sua fine o, addirittura, una marcata tendenza all'autodistruzione. È questo un tema che ha riguardato, in pratica, tutti gli scrittori e gli artisti russi: per opposizione o per adesione diretta, è stato molto difficile che qualcuno si potesse sottrarre al confronto. Nelle vicende biografiche (si pensi ai casi eclatanti, fra gli altri, di Gogol' e Tolstoj), nella critica e nei contenuti delle opere stesse si deve sempre fare i conti con una fase iconoclastica, in cui il Nulla che sta accanto al creato sembra reclamare i suoi diritti verso il creato stesso; in cui, per dirla ancora con Cacciari, la storia di Abramo e Sara, fatta di

⁵¹ P. N. Evdokimov, *Teologia della bellezza*, cit., p. 61.

stupore e di senso dell'esilio, vuole gridare la sua assenza dall'icona santa di Rublëv. Questa dimensione, libera, esiliata ma non di meno presente a se stessa, che ha fatto fin qui da sfondo al dispiegarsi della Sapienza di Dio nella sua specifica rivelazione estetica, diviene ora assenza esibita, incarnazione sofferente, rivendicazione di una parte reale che non è stata chiamata in causa. In certi casi, più estremi, essa diviene anche dubbio che la soluzione di interporre un *tertium* che riveli l'Essere al mondo altro non sia, appunto, che un rammendo forzato a una frattura insolubile: perché la rivelazione di Dio in questo mondo è essenzialmente una vicenda tragica e non sofanica; è confronto aperto di due parti, non tre; laddove precisamente frattura ed esilio sono lo scenario autentico della storia dell'uomo.

Questa tendenza iconoclastica dell'estetica russa, e insieme apocalittica (perché orientata a un demistificante sentimento della fine), da sempre esistita e presente come detto in vari livelli e dimensioni, ha avuto anche una manifestazione esplicita, di carattere fortemente ideologico, in un vasto dibattito che nella seconda metà del XIX secolo, nel pieno fiorire delle idee socialistico-rivoluzionarie, ha coinvolto gli intellettuali russi in maniera quasi ossessiva per oltre un trentennio sul problema riguardante i compiti e il significato dell'arte. Per quanto molte idee di questo dibattito possano apparire lontane dalla sensibilità odierna, in realtà nella Russia di quegli anni simili riflessioni fecero talmente presa nel sentire comune che, in pratica, nessuno poté tirarsene fuori: a partire dallo scrittore vivente più famoso di quell'epoca, Lev Tolstoj – il quale addirittura le fece proprie radicalizzandole a suo modo nel suo celebre saggio *Cos'è l'arte?* (1897) – per arrivare a Solov'ëv, il quale, proprio nel suo ultimo scritto di estetica, *Il primo passo verso un'estetica positiva* (1894), sente di dovere giustificare il valore dell'arte e della bellezza artistica di fronte alle obiezioni del critico materialista Černyščevskij⁵².

La *questione dell'arte* in Russia aveva radici antiche, si potrebbe dire fin dagli inizi della storia letteraria, e seguiva – seppur con un certo ritardo – le critiche estetiche e letterarie europee, riuscendo a mantenere caratteristiche sue proprie. La più evidente di queste era la cosiddetta *concezione realistica dell'arte*, ovvero l'idea che la letteratura e l'arte, in genere, dovessero nascere dalla realtà e rappresentarne un'immagine riflessa. Colui che ebbe

⁵² Questo a dimostrazione di come, nello spirito russo, neppure il pensatore sofanico per eccellenza, Solov'ëv, come si è visto abbondantemente, sia del tutto estraneo alle esigenze del realismo – nel suo caso dell'incarnazione reale dell'idea – e si trovi comunque in aperta opposizione rispetto alla visione estetica dell'*art pour l'art*.

un ruolo decisivo nell'affermarsi di quest'idea, nella prima metà del XIX secolo, fu V. G. Belinskij (1811-1848) ed è anche grazie alla sua opera se quest'epoca vide la nascita di una scuola di letteratura realistica che rispondeva pienamente agli ideali che egli aveva predicato. Ad essa si opponeva un'altra concezione, quella dei sostenitori della cosiddetta «arte per l'arte» o «arte pura», per i quali l'ideale artistico era al di sopra della realtà sociale e politica, e il problema andava considerato come una questione di godimento e non di valori. Fra essi rivestirono un'importanza particolare, a partire dagli anni Cinquanta, A. V. Družinin (1824-64) e P. V. Annenkov (1813- 87). Con la morte di Belinskij e la repressione della rivoluzione del '48, il quadro politico e ideologico andò presto cambiando. Dopo alcuni anni segnati, anche in Europa, dal reazionarismo, la ripresa delle idee sociali e rivoluzionarie fu quanto mai rapida, e i nuovi critici letterari, continuatori del lavoro di Belinskij, operarono una svolta in senso radicale del pensiero realistico. Principali rappresentanti delle nuove tendenze furono N. G. Černyščevskij (1828-89) e N. A. Dobroljubov (1836-61) i quali, a differenza del loro predecessore, non prendevano le mosse dall'idealismo hegeliano, bensì dal materialismo di Feuerbach. Le loro idee sociali risultavano in gran parte determinate dalla analisi critica della società borghese fatta dal socialismo utopistico; di conseguenza i loro rapporti con la storia e con la conoscenza storica erano più reali, meno idealistici. Sulle colonne del «Sovremennik», la rivista fondata da Puškin nel 1836, questi portavano avanti un'autentica lotta per il grande realismo, contro la letteratura estetizzante e le teorie accademiche dell'arte, contro tutti coloro che, facendo una distinzione tra perfezione artistica e riproduzione realistica, consideravano l'arte e la letteratura come fenomeni indipendenti dalla vita sociale. Così scriveva Černyščevskij in quegli anni: «Dalla definizione *il bello è la vita* seguirà che la vera e più alta bellezza sarà proprio quella che l'uomo incontra nel mondo reale, e non quella che viene creata dall'arte; secondo una tale concezione della bellezza nella realtà, l'origine dell'arte dev'essere ricondotta ad una fonte completamente diversa...»⁵³. Černyščevskij in tal

⁵³ N. G. Černyščevskij, *Rapporti estetici tra l'arte e la realtà*, in «La grande stagione della critica letteraria russa», tr. it. di Gianlorenzo Pacini, Milano, Lerici, 1962, p. 267. I *Rapporti estetici* furono la tesi di laurea dell'autore, discussa il 10 marzo 1855, in cui egli tentò di tradurre in estetica il materialismo di Feuerbach. In seguito non tornerà più a occuparsi di tali problemi, sia perché distratto dall'urgenza delle questioni politiche e sociali, sia perché, relativamente alla critica letteraria, si affermò in breve tempo la figura del suo giovane allievo Dobroljubov, manifestamente più dotato di lui, e al

modo dichiara guerra aperta all'arte sofianica, all'arte che schiude una visione superiore, affermando che vero è esattamente il contrario: l'arte deve mostrare non ciò che non si vede ma ciò che si vede di già, la *vita reale* (*nastojščaja žizn*). Dati questi presupposti, vista cioè la subordinazione dell'arte alla vita e il concetto di essa come interpretazione e giudizio della realtà stessa, emergerà all'interno del pensiero realista la tendenza a esasperarne il ruolo di strumento educativo sociale («L'arte deve anzitutto educare» dirà L. N. Tolstoj, convertitosi nella maturità a queste posizioni) e l'utilità nella propaganda politica. Esponente di spicco di questa tendenza, nonché ultimo rappresentante significativo di questa stagione della critica democratica di sinistra, fu D. I. Pisarev (1840-68), il più radicale nelle sue idee antiromantiche e materialiste. Pisarev espresse la sua concezione estetica nel breve ma denso articolo *La distruzione dell'estetica*, pubblicato nel maggio 1865 sulla rivista «Russkoe slovo», in risposta agli attacchi venutigli dal suo avversario di quegli anni, il critico del «Sovremennik» M. A. Antonovič. In questo articolo Pisarev intende portare alle estreme conseguenze il pensiero da Černyščevskij espresso in *Rapporti estetici tra l'arte e la realtà*, così come l'autore stesso – secondo Pisarev – aveva evitato di fare per timore di sollevare uno scandalo. L'estetica come scienza che intenda definire i canoni del bello non esiste; il giudizio su un'opera d'arte si deve basare unicamente su ciò che in essa vi è di *interessante* per la vita dell'uomo: ecco quale era il vero messaggio di Černyščevskij. La paradossale conclusione, tratta da Pisarev, della *distruzione dell'estetica* altro non significa che il rifiuto di riconoscere all'arte e all'estetica un campo proprio e un valore specifico, ma soltanto un ruolo di utilità civica e sociale.

Il dibattito sull'estetica, che in questo trentennio (dalla scomparsa di Belinskij alle celebrazioni in onore di Puškin del 1880) fu così importante e intenso, finì per coinvolgere a più riprese anche F. M. Dostoevskij. Anche per lui ogni autentica creazione artistica doveva essere sempre mutuata dalla realtà della vita, ma non poteva comunque limitarsi a questo: egli considerava l'arte una forma di attività che ha fini propri e peculiari che non sono esprimibili con il linguaggio della logica, e che segue vie altrettanto peculiari per realizzarli. E' qui, per Dostoevskij, la sostanziale differenza tra la visione naturalistica e quella compiutamente artistica: solo l'arte possiede il segreto creativo capace di distinguersi da qualsiasi metodo meccanico di rappresentazione del reale. In costante polemica con le posi-

quale Černyščevskij affidò la redazione della rubrica letteraria del «Sovremennik».

zioni estremiste della critica pubblicistica, Dostoevskij scrisse un articolo, uscito nel secondo fascicolo del «Vremja» nel 1861, intitolato *Il signor -bov e la questione dell'arte*, in cui, attaccando duramente due articoli di Dobroljubov pubblicati l'anno precedente, rifiutava con fermezza qualsiasi forma di utilitarismo sociale nell'arte e ribadiva l'assoluta indipendenza di questa: «Noi invece crediamo che l'arte ha una sua vita propria, organica e coerente, e che esistono leggi essenziali e immutabili che regolano quella vita»⁵⁴. E ancora: «L'arte rappresenta un'esigenza dell'uomo [...] l'esigenza della bellezza»⁵⁵.

E sarà proprio con Dostoevskij, e il suo celebre discorso in onore e in difesa di Puškin nel 1880⁵⁶, che si compie una svolta meno ideologica e più sostanziale sulla questione dell'arte. Non a caso, se prima di allora, per tutto il secolo XIX, era stata la figura di Puškin al centro dei dibattiti sul valore dell'estetica e il significato della letteratura, suscitando diverse e opposte prese di posizione nei suoi confronti, da questo momento in avanti sarebbe stata proprio la discussione sull'opera di Dostoevskij ad attirare l'interesse della nuova generazione di intellettuali che di lì a poco avrebbero inaugurato la stagione della rinascita religiosa in Russia e in seguito, intorno agli anni '20 del XX secolo, esportato a Parigi e in tutta Europa le discussioni e le interpretazioni delle opere dello scrittore russo.

Perché, dunque, Dostoevskij? Perché, a un ventennio circa dalla sua morte, nasce con prepotenza il mito di questo narratore negli intellettuali russi, i quali, a turno, da differenti punti di vista, scriveranno delle interpretazioni della sua opera? Il motivo è di ricercare nel fatto che Dostoevskij incarna perfettamente, e in maniera equivalente, le due anime dell'estetica russa: quella sofianica e quella realistica. Esse convivono nei personaggi della sua opera, come cori a più voci, spesso dissonanti, spesso ferocemente in contrasto, ma in un unico scenario, che è la Russia della seconda metà del 1800: un Paese che ha elaborato molte delle contraddizioni derivanti dalla modernità, con cui ha dovuto fare i conti troppo in fretta, e che è pronto a nuovi feroci scontri al suo interno. Puškin appare

⁵⁴ F. M. Dostoevskij, *Il sig. -bov e la questione dell'arte*, tr. it. di Gianlorenzo Pacini, in *Saggi critici*, 3 voll., Milano, Mondadori, 1986, vol. I, pp. 181-182. L'articolo prende di mira in particolare due articoli di Dobroljubov del 1860: *Tratti caratteristici del popolo russo e Le poesie di Ivan Nikitin*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Su questo evento, in generale, si veda M. C. Levitt, *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1989.

a molti ormai una «cosa del passato», ma sono passati anche i «terribili anni '60» dove era quasi impossibile fare arte senza essere per ciò stesso attaccati e additati come nemici del popolo. Dostoevskij invece, proprio in virtù dell'ambiguità fondamentale della sua opera, ha conservato tutto: l'ideale sofianico, l'origine e il fondamento dell'idea, ma anche l'apocalisse dell'idea stessa, la tragica realtà che davanti alla manifestazione dell'ideale reclama i propri diritti. I personaggi principali dei suoi romanzi, in particolare di quelli degli ultimi 20 anni della sua vita, hanno in tanti casi questa doppia anima: e fra di loro, per questo preciso senso, per lo scontro tragico tra le due anime, la figura più imponente e densa di significato è certamente quella del principe Miškin, ispirata direttamente a Cristo. Alla fine del secolo e all'inizio del nuovo, gli intellettuali si interrogano a fondo su cosa stia accadendo, su quale idea russa si tramandi nel XX secolo, e solo nei romanzi di Dostoevskij sembrano trovare se non la risposta almeno il luogo dove essa è nascosta.

4. L'arte dal sottosuolo di Šestov

L'apocalisse estetica altro non è, quindi, che la vittoria della realtà sull'idea: idea che nella cultura russa – come si è visto in tutta una tradizione che affondava le radici nell'antichità e in modo speciale in Solov'ev che ne ha preso coscienza in modo decisivo – proprio nella dimensione estetica aveva un suo sviluppo particolarmente rilevante. Questa vittoria, però, esauriti i fermenti radicali degli anni '60, non si sviluppa nella direzione ideologica voluta dagli intellettuali che l'avevano portata avanti, i cosiddetti *mysljašie realisty*, «realisti pensanti» (in un percorso che va da Belinskij a Dobroljubov come si è visto), ma piuttosto in quella tragica indicata da Dostoevskij, dopo il quale – come sottolinea Berdjaev – la filosofia russa conosce un decisivo punto di rottura e un nuovo inizio. Tutto questo anche grazie all'affermarsi, in Russia prima e in Occidente poi, dell'interpretazione che di Dostoevskij diede Lev Šestov (1866-1938), in una direzione nettamente filosofica e tragica, restituendo all'arte stessa un valore veritativo autonomo che dai critici materialisti le era stato tolto.

A partire dalla fine degli anni '90, ma soprattutto all'inizio del nuovo secolo, si assiste in Russia alla nascita di una nuova generazione di intellettuali, la cui riflessione ruota precisamente attorno al problema di met-

tere insieme la Russia antica e moderna, la concezione realistica e quella simbolista dell'arte, e per i quali la figura di Dostoevskij è centrale in tutto questo. Fra i nuovi critici si distinguono autori come Merežkovskij, Rozanov, Šestov, Berdjaev, Sergej Bulgakov, Ivanov e tanti altri; allo stesso tempo nuove associazioni letterarie e società filosofico-religiose nascono tra Pietroburgo e Mosca, e alcune riviste importanti come il «Mir iskusstva» si fanno portavoce in modo ufficiale di questa rinascita⁵⁷. Fra tutte le interpretazioni dell'opera di Dostoevskij apparse in questo periodo, quelle che maggiormente divergono e si pongono agli antipodi, per punto di vista e contenuti, sono proprio quelle di Solov'ëv e Šestov. Anzi, come fa osservare Sergio Givone, sarà proprio lungo queste due direttrici che si svilupperanno i successivi principali filoni di lettura del romanziere russo. Solov'ëv che di Dostoevskij fu amico personale, per quanto più giovane di molti anni, dedicò allo scrittore (meno di un anno dopo la sua morte e il discorso che egli stesso tenne in occasione del funerale) gli ormai celebri *Tre discorsi in memoria di Dostoevskij* pubblicati negli anni 1881-1883⁵⁸. La lettura solov'ëviana, oltre che innestarsi nello spirito del Discorso su Puškin del 1880, si può considerare un tributo all'amicizia tra il filosofo e lo scrittore, i quali, proprio negli anni di preparazione dei *Fratelli Karamazov*, avevano avuto modo di rinsaldare e approfondire il loro rapporto⁵⁹. Ma si può leggere allo stesso tempo anche come l'inaugurazione di un'interpretazione filosofica di Dostoevskij nel segno di «una smagliante teologia della gloria e addirittura d'una concezione teocratica del cristianesimo»⁶⁰. Per Solov'ëv in Dostoevskij si compie il trionfo del bene sul male, del positivo sulla negatività: e se l'autore si cala nella tragedia terrena è solo per mostrare come

⁵⁷ Il «Mir iskusstva» (Il mondo dell'arte), rivista fondata nel 1898 da Sergej Pavlovič Djagilev, costituì per parecchi anni il centro della cosiddetta *rinascita estetica* e del movimento culturale che la sosteneva; il compito che si proponeva era quello di promuovere l'arte moderna e, allo stesso tempo, ristabilire il contatto con la vecchia arte. La rivista rappresentò anche il punto di partenza del movimento poetico che va sotto il nome di simbolismo. Il fatto che vi collaborassero anche dei critici indipendenti, come Rozanov e Šestov, testimonia della reale apertura dell'azione culturale svolta da Djagilev.

⁵⁸ V. S. Solov'ëv, *Dostoevskij*, op. cit.

⁵⁹ È quasi certo ormai che il personaggio di Alëša fosse ispirato e modellato proprio sulla persona di Solov'ëv.

⁶⁰ Cfr. S. Givone, *Dostoevskij e la filosofia*, Bari, Laterza, 2006, p. XIII (cfr. anche pp. 12-16).

l'arte sia in grado di elevarsi a strumento spirituale di rigenerazione e in definitiva possa celebrare la vittoria finale della luce sulle tenebre.

Ben diversa è la posizione di Šestov, il quale su Dostoevskij rifletté per una vita intera, in diversi scritti⁶¹, sempre in un'ottica diametralmente opposta a quella di Solov'ëv, secondo la quale, come scrive Givone, «la grandezza letteraria di Dostoevskij ma anche e soprattutto la sua profondità speculativa starebbero tutte dalla parte oscura del male, mentre fiacco ed evasivo si farebbe sempre il suo pensiero sulla corda del bene e della santità»⁶². Per Šestov, in Dostoevskij si celebra «la restituzione dell'uomo e della storia alla pura naturalità, alla soddisfazione dei bisogni elementari, al primato della vita rispetto al valore e al senso»⁶³. Come già aveva fatto Rozanov⁶⁴, ma in una direzione nettamente più tragica, Šestov individua nelle *Memorie dal sottosuolo* il momento centrale e la chiave di lettura di tutta l'opera dostoevskiana, e in quel fatidico 1864, l'anno della svolta, del mutamento delle proprie convinzioni verso una verità che si radica sempre di più nella libertà assoluta e nell'arbitrio del singolo, contro le evidenze e le certezze della ragione. La svolta di Dostoevskij, secondo Šestov, avviene proprio quando, negli anni cinquanta e sessanta, nella letteratura e nella critica, in particolare, trionfava l'ideale realistico e tutti sembravano animati all'improvviso dal desiderio di rivolgere la propria attenzione e il proprio aiuto ai più deboli. «Solo Dostoevskij – scrive Šestov – non condivide il giubilo generale. Sta in disparte come se non sia accaduto nulla di straordinario. Ancor più: si nasconde nel sottosuolo; le speranze della Russia non sono le sue speranze. Non lo riguardano»⁶⁵. Proprio nel momento del trionfo egli si rende conto di essersi ingannato, che i suoi sforzi in realtà

⁶¹ Citiamo i due principali scritti di Šestov su Dostoevskij, vale a dire: L. Šestov, *La filosofia della tragedia*, tr. it. a cura di Ettore Lo Gatto, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1950; e «La lotta contro le evidenze. In occasione del centenario della nascita di Dostoevskij», in L. Šestov, *Sulla bilancia di Giobbe*, cit., pp. 37-126.

⁶² S. Givone, *Dostoevskij e la filosofia*, cit., p. 22.

⁶³ Ivi, p. 23.

⁶⁴ V. V. Rozanov (1856-1919) pubblicò nel 1891 il suo saggio *La leggenda del Grande Inquisitore*, che ebbe immediatamente vasta risonanza, dove si analizza il nesso tra la *Leggenda* e il romanzo che la contiene, e tra la stessa e l'intera opera dello scrittore (V. V. Rozanov, *La leggenda del Grande Inquisitore*, a cura di Nadia Caprioglio, Genova, Marietti, 1989). Per Givone quest'opera di Rozanov «rappresenta anche cronologicamente l'anello di congiunzione tra i poli opposti dell'interpretazione di Solov'ëv e dell'interpretazione di Šestov» (S. Givone, *Dostoevskij e la filosofia*, cit., p. 18).

⁶⁵ L. Šestov, *La filosofia della tragedia*, cit., p. 56.

erano stati vani: «Le verità dell'ergastolo, per quanto egli le lasciasse e mettesse in ordine, conservavano troppo chiare tracce della loro origine»⁶⁶. Qui comincia appunto, per Dostoevskij, la filosofia della tragedia: l'epoca del sottosuolo. La consapevolezza che la speranza è svanita e che l'ideale non ha retto al confronto con la realtà generano un moto di ribellione verso qualsiasi bellezza, dice Šestov, e trasformano il poeta, sacerdote della fede nella vita, in «psicologo», in «genio crudele», come lo definì il critico Michajlovskij. La *psicologia* di Dostoevskij in fondo è questo: uno sguardo oltre i binari comuni dell'esistenza umana; una verifica, se si vuole, di tutte le credenze brillanti e luminose di fronte alla tenebra del dubbio e della realtà. Con questo sentimento appaiono le *Memorie dal sottosuolo*, l'opera in cui Dostoevskij rinnega i suoi ideali, gli stessi che parevano aver superato la prova più dura, l'ergastolo. «Le *Memorie dal sottosuolo* – scrive Šestov – sono un urlo di orrore che dilania l'anima, gettato da un uomo, il quale ad un tratto si è convinto che nel corso di tutta la vita ha mentito e finto [...]»⁶⁷. Da questo momento nell'animo di Dostoevskij – autore ma anche protagonista, secondo Šestov, delle *Memorie* – un incantesimo si è spezzato; d'improvviso, così come era capitato anche a Nietzsche, egli precipita in una nuova dimensione del pensiero, che per Šestov in verità è l'unica autentica: la *realtà*, la *vita reale*, come egli la chiama continuamente⁶⁸.

Per Šestov sono proprio la rinuncia al *prekràsnoe* e al *vyšóko* (il «bello» e l'«elevato»), la scoperta dell'uomo crudele, l'aver rivelato la «psicologia» del sottosuolo, i veri meriti di Dostoevskij, i segni inconfondibili della sua genialità; è questa la sua arte, attraverso la quale parla, senza paura, la verità. E verità è, per Šestov, lo stare nella negatività del reale, che non accetta di sottomettersi a nessun tipo di idealità. La realtà è autonoma rispetto a qualunque analisi o spiegazione (ecco la differenza con la critica materialista); la realtà è un dato di dolore – anzi «un urlo di dolore» dice Šestov –, un'esperienza che si pone al di fuori di qualunque concetto, e l'arte può svelare la verità di quell'evento solo disinteressandosi di ogni cura e di ogni redenzione. Così come Lermontov in *Un eroe del nostro tempo*, osserva Šestov, si è disinteressato totalmente di curare il suo Pečorin, perché forse quella malattia «gli era più cara di qualsiasi stato di salute». È

⁶⁶ Ivi, p. 101.

⁶⁷ Ivi, p. 57.

⁶⁸ *Dejstvitel'nost'* (realtà) e *nastojščaja žizn'* (vita secondo natura, vita reale) sono termini che ritornano di continuo nella *Filosofia della tragedia* e ogni volta si pongono come antitesi irriducibile della menzogna e dell'illusione.

dunque necessario non distogliere gli occhi da quell'orrore – è questo che ribadisce con forza Šestov in queste pagine – poiché lì, e non altrove, è la *vita reale* (*nastojščaja žizn'*). A lungo andare il peso di quella realtà non può che sovrastare l'idea che la sola bellezza possa resistervi e riscattarla. Per questo motivo, soltanto nel *rinnegamento* (*otrečenie*), scrive Šestov a proposito di Nietzsche, «si trova la sorgente di una poesia nuova, di un'arte nuova»⁶⁹. L'abbandono delle convinzioni precedenti, l'improvvisa svolta verso il tragico, la scoperta che un assurdo caos ha preso il posto dell'ordine di sempre, determinano in Šestov la consapevolezza che da quella disarmonia essenziale anche l'arte debba prendere le mosse, divenendo così arte dell'instabilità, arte che proviene dal *nulla*. In questo senso, secondo il filosofo russo, Dostoevskij e Nietzsche possono considerarsi «fratelli gemelli»: nell'aver rivelato la realtà come tragedia non assimilabile a nessuna idea, tantomeno a un'idea che pretenda di aver ragione di essa riportandola a un'armonia superiore; nell'aver individuato nell'arte l'unico strumento capace di mostrare questa tragedia; e infine nell'aver fatto del loro stesso pensiero una «apoteosi della crudeltà» (*apofeoz žestokosti*)⁷⁰.

Cosa fosse di preciso questa *crudeltà*, questo «dato negativo» ineliminabile che si trova al fondo di ogni cosa, Šestov lo avrebbe spiegato meglio nel suo unico vero scritto di estetica, apparso due anni dopo la pubblicazione della *Filosofia della tragedia*. Si tratta di uno studio su Anton Čechov, un lavoro al quale Šestov pensava già da diversi anni, dagli inizi della sua collaborazione con il «Mir iskusstva» nel 1901; successivamente subentrò la decisione di riunire in un solo libro le riflessioni su Čechov e Turgenev (idea questa che non venne mai realizzata)⁷¹; ed infine si presentò l'occasione di pubblicare, in forma di articolo, il solo lavoro su Čechov, che apparve nel marzo del 1905 presso la rivista «Voprosy žizni», con il titolo *Tvorčestvo iz ničevu* (Creazione dal nulla)⁷².

⁶⁹ L. Šestov, *La filosofia della tragedia*, cit., p. 130.

⁷⁰ Ivi, p. 136.

⁷¹ I frammenti dedicati a Turgenev di quest'opera incompiuta sono stati pubblicati in russo nel libro: L. Chestov, *Turgenev*, Ann Arbor (Michigan), Ardis, 1982.

⁷² L. Šestov, *Tvorčestvo iz ničevu*, in «Voprosy žizni», 1905, n° 3, pp. 101-141 (trad. francese di Boris de Schloezer in L. Chestov, *Les commencements et les fins*, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 1987, pp. 11-41). Lo stile di Šestov è molto personale e fa sì che sia difficile distinguere all'interno delle sue opere differenti tematiche: questo vale anche per l'estetica. Tuttavia, negli anni che vanno dal 1903 al 1910, precedenti a un lungo soggiorno in Svizzera che coincise con la scoperta di Lutero e Plotino, i quali avrebbero indirizzato i suoi interessi in maniera decisiva verso una filosofia di tipo

La prima ricezione di Čechov in Russia era stata nel segno dell'arte pura, dell'*art pour l'art* che non ha alcuno scopo o finalità se non la sua stessa autonomia, in opposizione alla concezione materialistica dei decenni precedenti: per molti versi si trattava di un tipo di interpretazione anch'essa ideologica, uguale e contraria alla visione materialistica. Per questo motivo la lettura šestoviana, che invece all'opera di Čechov assegnava un valore di verità tragico (l'arte come sorgente di una verità che proviene dal *nulla*), e assumendo così una posizione completamente diversa, non ottenne consensi se non da pochissimi critici (fra i quali Ivan Bunin). L'etichetta assegnata dai critici dell'«art pour l'art», per Šestov, serviva bene a nascondere la reale natura di Čechov, «evidente a chiunque». È meglio per tutti credere che la sua arte sia pura e priva di finalità, dice Šestov in questo scritto, perché se così non fosse, se questa avesse a che fare con la verità, non ci sarebbe più tutto questo entusiasmo intorno alla sua persona. Come spesso gli capitava e gli sarebbe capitato lungo tutta la sua attività di scrittore (nell'interpretazione di Nietzsche e Dostoevskij come in quella di Kierkegaard o di Plotino), anche in questo caso Šestov coglie in anticipo, rispetto al proprio tempo, delle verità che poi sarebbero state riconosciute in maniera naturale. Di Čechov egli capisce immediatamente come rappresenti un elemento di rottura, nei confronti della letteratura realistica fin lì espressa dalla Russia nel XIX secolo, e di superamento di una visione democratico-popolare legata agli anni sessanta e settanta in particolare⁷³. Il superamento è dato precisamente dalla scoperta, o riscoperta come si vedrà, della vera origine propria dell'«arte che nasce dalla realtà», e questa origine non risiede certamente nella problematica sociale o politico-rivoluzionaria, o tantomeno propagandista.

esistenziale e religioso, Šestov si occupò, in qualità di collaboratore per alcune riviste a Pietroburgo, di critica letteraria, passando in rassegna nelle sue analisi vari autori fra i quali Shakespeare, Puškin, Dostoevskij, Tolstoj, Turgenjev, Čechov, Heine, Sologub e Ibsen. Fra questi lavori, tre in particolare (quelli su Čechov, Sologub e Ibsen, ma soprattutto il primo di questi) contengono degli elementi utili per capire la posizione estetica di Šestov. La raccolta di tutti questi articoli si trova in due opere: *Inizi e fini* (1908) e *Le grandi vigilie* (1911), tradotte in francese (*Les commencements et les fins, op. cit.*, e *Les grandes veilles*, tr. francese di S. Luneau e N. Sretovitch, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 1985).

⁷³ Per avere un quadro generale della critica čechoviana del '900 si veda la raccolta di saggi critici sullo scrittore russo: *Anton Čechov. Antologia critica*, a cura di E. Bazzarelli e F. Malcovati, Milano, Led, 1992.

Šestov interpreta quella che la critica successiva avrebbe definito con l'espressione *Čechovskoe nastroenie*, «stato d'animo čechoviano», vale a dire il senso di *bezdarost'*, «mediocrità», «opacità» dell'esistenza, come una precisa volontà dello scrittore di radere al suolo qualunque illusione. Ecco dunque la vera essenza della sua arte: egli non è altro che «il cantore della disperazione»⁷⁴; nelle sue mani, afferma con forza Šestov, tutto muore. Per tutto questo viene preso ad esempio il racconto *Una storia triste* che sembra essere il punto d'inizio e il simbolo del periodo maturo di Čechov. In esso vengono elaborati con grande chiarezza i motivi del disincanto della vita, dell'isolamento e dell'incomunicabilità; temi caratteristici di tutta l'opera dello scrittore. Šestov sembra ripetere sul protagonista della novella di Čechov quanto già espresso a proposito di Nietzsche, di Heine e di tutte quelle persone che ad un certo punto della loro vita si sono trovate ai margini, nel sottosuolo, considerate dagli altri alla stregua di *criminali*; criminali – sottolinea ancora – forse proprio per non aver commesso alcun delitto; colpevoli soltanto di aver dato voce sincera alla loro realtà, alla realtà di tutti. Nell'ottica di Šestov, nelle storie čechoviane viene distrutta l'idea di fondo di qualsiasi letteratura: quella di far discendere ogni cosa dalla vita. Vi è, invece, l'aspirazione a creare dal nulla, secondo un processo apparentemente innaturale: i personaggi dei suoi racconti non hanno davanti alcuna speranza, alcuna via d'uscita né la possibilità di agire in qualche modo, «e tuttavia essi vivono, non muoiono affatto»⁷⁵. Čechov è un autore spietato, dunque, più crudele perfino di Dostoevskij. Ma la sua non è una semplice volontà di rendere le cose viventi un nulla, quanto di restituire al *nulla* originario ciò che vivente non è mai stato. Quella di Čechov, per Šestov, è una presa d'atto del reale, in cui non v'è niente di artificioso, e che nasce da una profonda conoscenza della verità delle cose, che va oltre la descrizione della realtà dei narratori che l'avevano preceduto. «La creazione *ex nihilo* o piuttosto la possibilità di creare sul nulla – scrive Šestov – è il solo problema capace di occupare e di ispirare Čechov»⁷⁶. Il vero artista fa *tabula rasa* di tutto ciò che per gli uomini è abituale e attinge unicamente al nulla, alla pura origine che in sé conserva incorrotta l'apertura alla verità. Da questa *distruzione* nasce dunque un'arte nuova, che riesce a creare dal nulla un'opera di cui una persona normale sarebbe incapace; un'arte, però, che per la prima volta ha a che fare con la verità.

⁷⁴ L. Chestov, *Les commencements et les fins*, cit., p. 12.

⁷⁵ Ivi, p. 24.

⁷⁶ Ivi, p. 28.

Con Dostoevskij e Čechov si compie nel movimento letterario realista una svolta essenziale, che non è più lo spostamento dall'idea alla realtà, da un'arte rigeneratrice a una demistificante, ma piuttosto un ritorno a ciò che sta a monte di *idea e realtà*, così come della Sofia e dell'apocalisse stesse. In questo senso il «sottosuolo» di Šestov non è semplicemente un luogo di rivendicazione del diritto alla disarmonia e alla sofferenza: se così fosse stato, Šestov si sarebbe rifatto al primo Dostoevskij dei romanzi umanitari, che anzi egli rinnega (e infatti fa partire la sua riflessione proprio dal 1864, l'anno della svolta dostoevskiana). Nella protesta del singolo di fronte alle leggi necessarie e universali c'è invece la rivelazione di una verità più profonda, che mostra una contraddizione essenziale, un enigma che sta alla base della verità stessa. Il titolo dato a questo studio su Čechov del 1905, *Creazione dal nulla*, non è casuale, così come non lo è il forte interesse per Plotino che Šestov avrebbe manifestato non molti anni più tardi e che lo avrebbe accompagnato per il resto della sua vita. La questione non è nuova nel pensiero russo ed era ben nota anche a Solov'ëv, che anzi la pone all'origine stessa del suo discorso sulla Sofia, e per l'appunto nel dialogo tra il filosofo e la Sofia:

Il filosofo: Qual è allora la nozione generale del principio assoluto?

Sofia: Se la nozione generale di un essere particolare lo definisce in modo negativo in relazione a talaltro essere particolare, è evidente che la nozione generale del principio assoluto deve definirlo in relazione a tutto l'essere, dal momento che tutto ciò che chiamiamo essere è la sua manifestazione. Dobbiamo così affermare che il principio assoluto non è l'essere, che cioè esso non può essere né l'oggetto immediato delle nostre sensazioni esteriori né il soggetto immediato della nostra coscienza interiore, essendo infatti a queste due categorie che si riduce tutto quanto chiamiamo essere. Che esso non sia l'essere, puoi constatarlo anche da un altro punto di vista. Esso è il principio di tutto l'essere; se fosse essere lui stesso, ci sarebbe un essere all'esterno di tutto l'essere, il che è assurdo; è dunque evidente che il principio dell'essere non può essere definito come essere.

Il filosofo: Devo allora definirlo come non-essere?

Sofia: Potresti ben farlo e ciò facendo non faresti che seguire l'esempio di molti grandi teologi nonché di teologi ortodossi che non si facevano alcuno scrupolo a chiamare Dio non-essere. Ma per non confondere gli spiriti poco arditi è meglio astenersi⁷⁷.

⁷⁷ V. S. Solov'ëv, *La Sofia. L'Eterna Sapienza mediatrice tra Dio e il mondo*, cit., pp. 27-28.

Senza entrare nel problema metafisico in senso più stretto (che peraltro è alla base di tutto il pensiero sofilogico russo), che pone la questione di Dio che crea il mondo dal nulla, per cui bisogna ammettere un nulla del mondo, che è un nulla di Dio, che preesiste alla creazione stessa (e Solov'ëv, per uscire da questo problema, afferma infatti che Dio, prima del mondo, crea il «nulla del mondo», e distingue infatti una *Sofia increata* da una *Sofia creata*), ciò che ci preme qui osservare, per quello che riguarda il problema estetico, è la soluzione adottata da Solov'ëv al problema della creazione nella direzione di una «entificazione del nulla» (come direbbe Severino), che lo colloca in uno schema di previsione. Tutto ciò è essenziale perché, come dice bene Salizzoni, «la Sofia rappresenta la figura originaria di quel processo di entificazione del nulla nel quale sostanzialmente il pensiero russo riconosce il proprio compito, processo del quale la figura finale è invece, con ogni probabilità, l'Apocalisse»⁷⁸. Il principio assoluto è quindi definito da Solov'ëv come potenza o possibilità positiva che, dal momento in cui si manifesta, produce l'essere. Per far ciò non dovrà manifestarsi mai totalmente.

In questo senso occorre osservare che la Sofia, pur essendo manifestazione evidente e positiva per definizione, conserva in sé una precisa componente di questo non-essere, che costituisce per certi versi precisamente il suo attributo costante e specifico. In quanto parte profonda della realtà, essa è chiamata a restare un ideale pur illuminando il reale. Manifestandosi nell'elemento storico e radicandosi nella natura, la bellezza sofanica nell'idea russa, come osserva Salizzoni, «è il dispositivo che registra l'annullamento della storia nel già da sempre dispiegato, seppur latente, piano sofanico, rispetto al quale non può e non deve darsi nulla di nuovo»⁷⁹. È questo, come si vedrà, uno dei motivi centrali e conclusivi dell'idea russa in senso filosofico: che parte dal problema del non-essere e termina nella resistenza passiva al nuovo e alla storia. Sono anche questi i due punti nei quali Sofia e apocalisse coincidono: l'origine e il termine ultimo di entrambi. Come si può ben intuire a tal proposito, è questo anche il terreno ultimo nel quale due pensatori che provengono da direzioni così divergenti, come Šestov e Solov'ëv, possono arrivare infine a confrontarsi.

⁷⁸ R. Salizzoni, *L'idea russa di estetica*, cit., p. 38.

⁷⁹ Ivi, p. 41.

5. Nemici o alleati?

Le vicende storiche di Solov'ëv e Šestov non ebbero mai modo di incrociarsi direttamente (anche a causa della morte prematura del primo), se non in un piccolo ma significativo episodio. Agli inizi del 1899 Šestov era un giovane intellettuale stabilitosi da poco a Pietroburgo, provenendo da Kiev dove era nato e cresciuto, e aveva al suo attivo qualche articolo pubblicato sulle riviste e un libro, *Shakespeare e il suo critico Brandes* (1898), stampato a sue spese e passato del tutto inosservato. Dopo vari tentativi presso diversi editori non era riuscito a convincere nessuno di questi a pubblicare il suo secondo libro, *Il bene nella dottrina di Tolstoj e Nietzsche*, a causa dei suoi attacchi a Tolstoj e, a detta loro, di una tendenza eccessivamente nichilista presente nell'opera. Solo'vëv, essendo allora tra i responsabili della rivista «Vestnik Evropy» alla quale Šestov aveva spedito una copia del manoscritto, fu anch'egli molto scettico sulle possibilità che quel testo venisse pubblicato, soprattutto per rispetto a Tolstoj, e tuttavia lo trovò interessante, come riferì al comune amico dei due, Leopold Sev: tant'è vero che, quasi immediatamente, intercedette presso l'editore Stasjulevič perché l'opera uscisse con la formula della stampa a credito, cosa che avvenne l'anno seguente, nel quale peraltro Solov'ëv morì⁸⁰.

Negli anni a seguire è molto raro trovare citato nelle opere di Šestov il nome di Solov'ëv, se non in negativo, come è il caso di un articolo del 1904 nel quale Šestov – in riferimento alla tendenza che Solov'ëv aveva di porsi come profeta e uomo autorevole, degno di ascolto, che cercava nel Vangelo la conferma alle dottrine slavofile e alle ragioni dello Stato, e così facendo trascinava Dostoevskij stesso su quella strada – scrive: «[...] a quanto pare Solov'ëv non ha mai conosciuto il *sottosuolo*»⁸¹. Non deve, perciò, meravigliare il fatto che a tutt'oggi non esistano degli studi che mettano in relazione questi due autori. Per quanto si tratti di due tra i filosofi russi più importanti (Solov'ëv senza dubbio è il più importante), conosciuti e tradotti all'estero, è realmente difficile farli interagire tra loro: perché non solo non hanno quasi nulla in comune, ma rappresentano da molti punti di vista l'uno l'opposto dell'altro. Tanto Solov'ëv era inserito a pieno titolo nel

⁸⁰ L'episodio è riportato nella biografia di Šestov scritta dalla sua figlia minore, Nathalie Baranoff-Šestov, *Vie de Léon Chestov*, vol. I, Paris, La Différence, 1991, pp. 56-57.

⁸¹ L. Šestov, *Proročeskij dar. K 25 - tiletiju smerti Dostoevskogo*, in "Poljarnaja zvezda", 1906, n° 7. Ripubblicato successivamente in L. Chestov, *Les commencements et les fins*, cit., p.51.

mondo accademico e nella società russa, rappresentandone ufficialmente molte istanze e ponendosi in qualche modo come punto di riferimento da seguire, così Šestov era un *déraciné*, un pensatore solitario, scomodo e spigoloso, sempre all'offensiva e disallineato su tutto. In realtà, come in parte si è visto, le cose non stanno proprio in questo modo. Così come Solov'ëv non era l'uomo della certezza che si pensa, ma da un'utopia teocratica degli inizi giunge via via a scoprire l'estetica e posizioni sempre più scettiche; così Šestov, che invece dall'estetica e da uno scetticismo estremo fa partire il suo percorso, non è il pensatore amoralista e irrazionale che si crede, ma anzi è uno che avrebbe sviluppato negli anni una fortissima tendenza religiosa e fideista in senso biblico e cristiano. Allo stesso modo, sul versante personale sembra di capire che Solov'ëv non fosse semplicemente quell'immagine di puro mistico, l'Alëša Karamazov in carne e ossa, che parte della tradizione gli ha attribuito, ma fosse certamente una figura molto più complessa e poliedrica, se non addirittura ambigua come fanno intendere Dmitrij Mirskij e Berdjaev⁸²; e ugualmente molte testimonianze (fra le quali particolarmente significativa è quella di Berdjaev, ogni volta che nella sua autobiografia parla di Šestov), dimostrano che Šestov fosse ben altra cosa a livello umano dall'acre polemista e oppositore di qualunque intesa che egli stesso faceva trasparire dai suoi scritti.

Ma a chiarire ulteriormente un possibile confronto tra i due, c'è soprattutto uno scritto che uno Šestov ormai anziano dedicò a Solov'ëv, dal titolo *Speculazione e apocalisse. La filosofia religiosa di Vladimir Solov'ëv*⁸³. In questo articolo, Šestov passa in rassegna tutta la vita e le principali fasi del pensiero di Solov'ëv, che egli definisce uno dei filosofi russi di maggior talento, colui che a buon diritto ha portato la filosofia in Russia facendone una filosofia religiosa. Ma la sua filosofia, per Šestov, sulle orme di un'operazione già compiuta dalla prima generazione di slavofili, non ha fatto altro che impiantare sul suolo russo il pensiero di Schelling, e più in generale le categorie di una certa filosofia occidentale. Per fare ciò egli ha dovuto scordare le rivelazioni della grande letteratura russa, da Puškin (che, in fondo, dice Šestov, Solov'ëv non amava affatto) a Gogol', a Lermontov, fino a Čechov («[...] non mi risulta – commenta ancora Šestov – che Solov'ëv

⁸² Cfr. Nikolaj Berdjaev: «Gogol' e Solov'ëv sono le figure più enigmatiche della letteratura russa del XIX secolo [...] Solov'ëv aspirava senza posa all'integrità, ma in lui stesso non v'era integrità» (N. A. Berdjaev, *L'idea russa*, cit., p. 178 e segg.).

⁸³ L. Šestov, *Umozrenie i apokalipsis. Religioznaja filosofija Vl. Solov'ëva*, in "Sovremennye zapiski" 1927, n. 33, pp. 270-312.

abbia mai pronunciato il nome di Čechov una sola volta»⁸⁴); ha dovuto, in altre parole, sostituire il *fato*, la rivelazione con una *filosofia religiosa* che di rivelativo non aveva nulla. E per ciò che riguarda Dostoevskij, dice Šestov, «Solov'ëv era interessato soltanto a quelle idee che lui stesso gli aveva suggerito e che Dostevskij sviluppò più o meno con successo, ma sempre da discepolo, principalmente nel *Diario di uno scrittore*»⁸⁵.

In tal modo, scrive Šestov, si è svolta tutta la vita e l'opera di Solov'ëv, con una sola eccezione:

Solov'ëv “costrui” la sua “filosofia religiosa” senza una tensione speciale e senza dubbio o lotta. Soltanto verso la fine della propria vita, quando si guardò indietro e vide quello che aveva fatto, cominciò a sperimentare un'insoddisfazione apparentemente ingiustificata. Così si buttò a capofitto nella sua personale Apocalisse e iniziò i *Tre dialoghi* insieme con il sommo *Racconto dell'Anticristo*. E anche se è impossibile essere pienamente certi che quest'opera sia diretta contro se stesso (secondo l'esposizione apparente è diretta contro Lev Tolstoj), è impossibile comunque non rilevare che tra i *Tre dialoghi* e quello che Solov'ëv aveva scritto in precedenza vi sia un abisso che non può essere colmato da alcunché. Se Solov'ëv fosse vissuto ancora alcuni anni, ne avrebbe probabilmente preso coscienza e avrebbe forse trovato il coraggio sufficiente di confessarlo apertamente. O forse lo avrebbe nascosto a se stesso e, proprio come Schelling, avrebbe portato via con sé il mistero nell'altro mondo⁸⁶.

La filosofia religiosa di Solov'ëv, per Šestov, è una grande «costruzione» artificiale, alla quale però necessariamente, che sia riconosciuto o meno, segue un momento di disincanto e di apocalisse personale. È questo il destino di ogni «prima dimensione del pensiero» come la chiama Šestov, quella che tende all'autogiustificazione: quello di essere messo in crisi e in dubbio dall'«uomo del sottosuolo» che vive sempre ai margini dei grandi eventi, nell'oscurità, ma che prima o poi apre la bocca per reclamare anch'egli i suoi diritti. Così, tra *speculazione* e *apocalisse* Šestov interpreta il percorso filosofico e personale di Solov'ëv. E se è vero che, parlando in generale, questo doppio movimento di costruzione e distruzione, di edificazione e sfascio completo, esiste nel pensiero e, verrebbe da dire, nell'animo russo, è ancora più vero che, come dice Berdjaev in modo chiaro, è l'origine stessa di questo movimento ad essere «rotta» e sfasciata. L'edificazione è sul

⁸⁴ Ivi, p. 298 (trad. nostra).

⁸⁵ Ivi, p. 283.

⁸⁶ Ivi, pp. 305-306.

nulla, e la distruzione è distruzione di ciò che è edificato sul nulla. Ma la tendenza definitiva di questo processo, l'«ultima anima» dell'idea russa, per Berdjaev, è apocalittica, e punta alla fine della storia, alla neutralizzazione del nuovo e del moderno⁸⁷. Sì, perché nel gioco e nello scontro dialettico di Sofia e apocalisse, esse stesse creazioni dal nulla, spunta una finalità comune: che è la sfiducia e la resistenza agli eventi di questo mondo. Si tratta della distruzione della storia intesa come evento, come «cosa fondante» la vita di quaggiù, nonché matrice, generatrice di vita e di speranza. Su questo punto, Sofia e apocalisse, Solov'ëv e Šestov, si trovano d'accordo e lavorano uniti. L'Anticristo è figura del progresso: colui che della fiducia in questo mondo (nella storia, nel bene dell'umanità proiettata, in terra, verso il suo futuro) fa la sua forza e su quella edifica il suo potere. Così per Solov'ëv, ma così anche per Šestov, due autori che in tutto il resto non potrebbero essere più diversi. Eppure entrambi attuano una resistenza passiva (un'«escatologia passiva», dice Berdjaev) di fronte a *questo* mondo⁸⁸, anche qui in due modi diametralmente opposti: attraverso una prospettiva teocratica e impegnata, per il primo; e un'altra nichilista e assente, per il secondo. Ma la direzione di ricerca e il nemico sono comuni: Šestov questo lo vede molto bene. «Bisogna cercare Dio», sono le parole che egli scrisse a chiusura della sua prima opera su Nietzsche e Tolstoj totalmente amoralista e scettica – che Solov'ëv come si è visto lesse e disapprovò, e tuttavia raccomandò per la pubblicazione –, nominando Dio per la prima volta ma non dando alcun indizio per capire di quale Dio si stesse parlando, dentro la apparentemente totale sovversione di valori da lui espressa. Del resto, gli indizi positivi Šestov non li avrebbe mai dati (una volta di lui Berdjaev scrisse che si sarebbe potuto riassumere il suo intero pensiero, in senso positivo, in non più di mezza pagina), ma, nel suo lungo percorso verso un fideismo sempre più radicale, sulle orme di Abramo, di Giobbe, di Lutero e di Kierkegaard, avrebbe chiarito con grande efficacia cosa quel Dio non fosse e dove sicuramente non si trovasse⁸⁹. E per Šestov non si trova nella

⁸⁷ N. A. Berdjaev, *L'idea russa*, cit., pp. 199-218.

⁸⁸ Che la prospettiva ultima della filosofia di Solov'ëv sia apocalittica è anche l'opinione di Losev: «[...] la concezione del mondo di V. Solov'ëv non è altro che una filosofia della fine...» (R. Salizzoni, *L'idea russa di estetica*, cit., riporta: A. F. Losev, *op. cit.*, p. 198).

⁸⁹ Cfr. in particolare le ultime due opere di Šestov, *Atene e Gerusalemme* (a cura di A. Paris, Milano, Bompiani, 2005) e *Kierkegaard e la filosofia esistenziale* (*Kierkegaard et la philosophie existentielle. Vox clamantis in deserto*, tr. francese di T. Rageot e B. de

sottomissione (*pokornost*) alla necessità, al potere dell'universale e delle leggi di questo mondo; e nel «grande sonno» dell'anima, risanata, che gode di tutti questi *benefici*. In tal senso, come era per Solov'ëv, l'Anticristo non può che essere un «benefattore» dell'umanità; mentre solo i ribelli, i malati nel corpo e nell'anima hanno la capacità di accostarsi alla verità e magari, per un istante, riconoscere il vero Dio. «La verità è verità perché è crocifissa», avrebbe scritto Šestov negli anni '20 in uno dei suoi aforismi. La storia della salvezza, per il filosofo russo, passa necessariamente per questa esperienza di morte e resurrezione, il resto è un inganno.

Nel suo ultimo lavoro di critica letteraria ed estetica, del 1910, dedicato a Henrik Ibsen⁹⁰, Šestov si sofferma in particolare sull'opera del drammaturgo norvegese *Quando noi morti ci destiamo* (1899), che rappresenta la storia di un vecchio scultore di nome Rubek (che Ibsen chiama «poeta»), il quale in gioventù aveva un solo grande sogno, un'unica grande idea: quella di rappresentare «la resurrezione dai morti». Per questo motivo decise di dedicare la sua vita a quel progetto che egli chiama appunto «Il giorno della resurrezione». Diventato ricco e famoso grazie a quel capolavoro, si accorge però che col passare del tempo qualcosa sta cambiando: le sue opere hanno perduto la purezza originaria, si sono fatte oscure e ambigue. Egli stesso si rende conto di aver sacrificato la sua vita all'arte e di ritrovarsi a un certo punto vecchio e isterilito; e un devastante rimorso sembra afferrarlo senza via d'uscita. Nel concetto qui espresso, che Ibsen riprende in qualche modo da Dostoevskij, per il quale l'uomo è capace di una sola grande idea, quella della resurrezione e dell'immortalità dell'anima – idea, però, che l'uomo può corrompere e vanificare se solo tenta di avvantaggiarsene per la sua gloria, come è il caso di Rubek –, sembra di sentire l'eco delle parole di Solov'ëv sul valore più autentico e il significato religioso ultimo dell'arte: «Se prima gli artisti erano servitori degli dei, ora invece l'arte stessa si fece divinità e idolo. Comparvero i sacerdoti dell'arte pura, per i quali la perfezione della forma artistica divenne il fine precipuo, lungi da qualsivoglia contenuto religioso»⁹¹. Nell'affermare il primato della vita sull'arte, Šestov sulle orme di Ibsen afferma in realtà il primato della verità

Schloezer, Paris, Vrin, 1936).

⁹⁰ L. Šestov, *Pobedy i poraženija. Žizn' i tvorčestvo Genricha Ibsena (Vittorie e sconfitte. La vita e l'opera di Henrik Ibsen)*, in «Russkaja mysl'», n. 4, aprile 1910, pp. 1-30; n. 5, maggio 1910, pp. 1-38. L'articolo è stato successivamente inserito in L. Šestov, *Le grandi vigilie*, tr. fr. *Les grandes veilles*, op. cit.

⁹¹ V. S. Solov'ëv, *Dostoevskij*, cit., p. 35.

sulla vita stessa, in quanto non è della rappresentazione materiale del vivere che si parla qui, ma precisamente del contrario: del tentativo di «strappare il velo dell'inganno e dell'apparenza», per usare le parole di Šestov, quel velo che occupa la quotidianità e la realtà, e maschera il terribile enigma della verità.

In ultima analisi, per Šestov come per Solov'ëv, l'arte deve essere connessa alla verità e dalla verità non può che discendere. Questo esclude qualunque altra ipotesi che assegni delle finalità esterne e mondane all'arte, ma anche l'*arte per l'arte*, che nell'assenza di finalità ha il suo unico motivo; esclude, per dirla con Šestov, qualunque prospettiva di «autogiustificazione» (*samoopravdanie*) che, in qualche modo, da sempre il pensiero filosofico mette in atto. L'arte è invece luogo dell'autentico, esperienza di vita, morte e resurrezione, ma non alla luce di questo mondo ma semplicemente alla luce della verità.

Certo, è una definizione in negativo, questa, che ancora chiarisce poco e resta in larga parte ambigua. Ma è proprio sul *negativo* che le varie anime dell'idea russa convergono: sul fatto che la verità ultima si mostri soltanto in una visione controluce, sia essa prodotta attraverso la trasfigurazione del mondo e l'annullamento dello spazio presenti nella «luce» dell'icona, o, per così dire, attraverso una mozione di sfiducia diretta nei confronti della storia e del mondo. In questo, Solov'ëv e Šestov, il pensatore metafisico e poeta mistico, e lo scettico solitario e miscredente, rappresentano bene due opposti coincidenti, propri della cultura filosofica russa.

