

Lucio Giuliadori

*L'autorità dell'estetica oltre il giudizio filosofico.
Florenskij interprete di Kant.*

Saggio pubblicato in «Philosophical News», Anno I, N. 3, 2011.
Mimesis Edizioni <http://mimesisedizioni.it/giudizio-e-autorita.html>

INDICE

1. Premessa
2. La critica al kantismo
3. Fenomeno e noumeno: una co-incidenza estetica
4. Idealismo concreto e realismo ontologico
5. L'autorità manifesta: l'arte come conoscenza
6. Comprensione/contemplazione: il platonismo e l'antitesi al giudizio

1. Premessa

La storia della filosofia russa ha alcuni tratti caratteristici radicati e diffusi. Il cammino di questa storia è fondamentalmente legato alle esigenze dettate dalla diffusione del pensiero religioso; vi è una forte predisposizione all'influenza della fede, specialmente ortodossa, che dà vita all'orientamento religioso, sofico, mistico e intuitivo riscontrabile nei filosofi e nella teologia russa¹. Vi è inoltre l'approccio ai problemi da una prospettiva mai isolata ma legata al complesso e problematico intreccio delle discipline tra loro, orientamento che è una derivazione diretta della percezione del cosmo come un unico organismo, compatto e interconnesso². Questi aspetti e un altro elemento critico che li raccoglie e coordina tra loro sotto un comune denominatore, che vedremo a breve, sono presenti nel pensiero di Pavel Florenskij.

Partendo dall'ultimo punto menzionato, il sapere enciclopedico di Florenskij si presenta come diretta emanazione dell'unitarietà del reale (cosmismo). La poliedricità intellettuale e la rigorosa competenza del "Leonardo da Vinci russo"³ è direttamente proporzionale all'unitarietà e vastità dell'universo stesso: se il cosmo è un unico organismo compatto, tutte le vie attraverso cui possiamo descriverlo e studiarlo sono legate tra loro ed esprimono in modo diverso un'unica e medesima verità. Anche la contiguità esistente in Russia tra letteratura e filosofia è comprensibile in

¹ Cfr. V.N. LOSSKIJ, *La teologia mistica della Chiesa d'Oriente*, Dehoniane, Bologna 1985; V.N. LOSSKIJ, *A immagine e somiglianza di Dio*, Dehoniane, Bologna 1999.

² Cfr. A. ASNAGHI, *L'uccello di fuoco. Storia della filosofia russa*, Servitium, Sotto il Monte (BG) 2003; S. TAGLIAGAMBE, *La filosofia russa e sovietica*, in M. DAL PRA, *Storia della filosofia. La filosofia contemporanea. Seconda metà del Novecento*, Piccin, Padova 1998, II, 1387-1567; G. LICANDRO, *La filosofia in Urss. Lineamenti storici e significato politico*, I.S.N.P., Reggio Calabria 1997.

³ Queste le parole di Bulgakov: «Ciò che del suo pensiero scientifico più sorprende e affascina i contemporanei era in un primo momento la piena assimilazione dell'oggetto di ricerca, lontana da ogni diletterismo e, per ciò che riguarda l'ampiezza dei suoi interessi interdisciplinari, la rara ed eccezionale personalità enciclopedica, la cui grandezza non possiamo nemmeno stabilire per mancanza di capacità equivalenti [...]. Riconoscevo in lui il matematico e il fisico, il teologo e il filologo, il filosofo, lo storico delle religioni, il poeta, il conoscitore e il teorico dell'arte ed il profondo mistico». P. FLORENSKIJ, *Il significato dell'idealismo*, Rusconi, Milano 1999, 167. Conferma Zolla: «Ciò gli era facile non soffrendo né dell'ignoranza scientifica onde spesso sono intimiditi i filosofi né dell'ignoranza speculativa che rende di frequente fumoso o plateale lo scienziato filosofante. Egli guardava alle scienze e alla filosofia, come ad ancelle degli "istanti trascendentali"». E. ZOLLA, *Uscite dal mondo*, Adelphi, Milano 2005, p. 240.

virtù dell'elemento ricordato. Il rapporto tra letteratura e filosofia è sempre stato talmente stretto in Russia da invertire la derivazione della prima dalla seconda stabilita dal canone tedesco e romantico: l'estetica filosofica di Lessing, Winckelmann o Kant è letteralmente travasata nelle opere di Goethe, Schiller, Hölderlin e gli altri romantici, ma ciò non avviene in Russia. Nella letteratura di questo paese è il pensiero filosofico a esser celato, non esplicitamente, nella problematica letteraria, nella comprensione dei processi dell'esistenza da parte dell'autore⁴. I romanzieri da un lato non sono mai stati dei cattedratici, né tantomeno avvezzi al linguaggio del docente universitario, dall'altro non prediligono le astrazioni metafisiche bensì utilizzano il linguaggio del cuore e le immagini commoventi per far comprendere i propri concetti su larga scala: se le «passioni dell'anima» e le sofferenze purificatrici di un Tolstoj o un Dostoevskij fossero eccessivamente razionalizzate, perdendosi, la sintesi letteraria diventerebbe artificiosa tanto quanto quella onnicomprensiva della filosofia. Lo stesso per Bulgakov, Gor'kij, Evtušenko, Ajtmatov e le rispettive opere, *Il Maestro e Margherita*, *Vita di Klim Samgin*, *Il posto delle bacche*, *Il patibolo*, e soprattutto Florenskij, che presentò il suo volto letterario⁵ e insieme agli altri filosofi russi combatté «la crisi della filosofia occidentale», o meglio, gli esiti del suo razionalismo⁶.

Riguardo invece all'influenza religiosa nel pensiero di Florenskij, va ricordato che nel 1910 è consacrato presbitero ortodosso. Le sue riflessioni di questo periodo prendono corpo in seguito al confronto sempre più assiduo tra filosofia e teologia, considerando anche il fatto che dal 1911 al 1917 gli fu affidata la redazione della famosa rivista teologica *Bogoslovkij Vestnik*. Durante gli studi di questo decennio matura il cruciale problema florenskiano, quello che lo accompagnerà per tutta la vita: l'incarnazione del noumeno nel fenomeno, la sua presenza *visibile*, la manifestazione all'interno della concretezza del fenomeno stesso. L'ermeneutica teologica di Florenskij emerge in tutto il suo originale vigore nel testo del 1914, *La colonna e il fondamento della verità*⁷. L'opera, più volte accostata alle *Confessioni* di Agostino d'Ipbona, è considerata uno dei capolavori del pensiero filosofico e teologico contemporaneo, e vera e propria *summa* del pensiero russo ortodosso. In essa Florenskij mette in atto un ripensamento generale dell'intera filosofia della religione alla luce di una ermeneutica della rivelazione caratterizzata dalla ricerca della Verità da un punto di vista ontologico. *La colonna e il fondamento della verità* rappresenta l'invito

⁴ A testimonianza dello spessore filosofico della letteratura, rimando al noto lavoro di N.A. BERDJAEV, *La concezione di Dostoevskij*, Einaudi, Torino 2002.

⁵ Cfr. P. FLORENSKIJ, *Il sale della terra. Vita dello starec Isidoro*, a cura di N. Kauchtschischwili, Qiqajon, Magnano (BI) 2000.

⁶ Cfr. V. SOLOV'EV, *La crisi della filosofia occidentale e altri scritti*, a cura A. Dell'Asta, La Casa di Matrona, Milano 1986; G. LINGUA, *Oltre l'illusione dell'Occidente. P.A. Florenskij e i fondamenti della filosofia russa*, Zamorani, Torino 1999; O. CLÉMENT, *I visionari: saggio sul superamento del nichilismo*, Jaca Book, Milano 1987.

⁷ P. FLORENSKIJ, *La colonna e il fondamento della verità. Saggio di teodicea ortodossa in dodici lettere*, a cura di E. Zolla, Rusconi, Milano 1974.

ad «abitare il luogo del confine», luogo in cui il noumeno diventa conoscibile incarnandosi totalmente nella finitezza del mondo visibile. Da ciò consegue che la conoscenza, sia logica sia simbolica, può veramente schiudersi in quella prospettiva trinitaria di cui la filosofia della religione come ermeneutica della rivelazione è la base teoretica sostanziale, essendo il dogma trinitario il supremo simbolo, ontologico e metafisico, della Verità ultima e unisostanziale.

2. La critica al kantismo

Come accennato in precedenza, i temi sopra elencati sono riscontrabili all'interno di un'unica valutazione fondamentale da parte di Florenskij (e della cultura russa), quella rivolta contro Kant. La critica al kantismo rappresenta un elemento centrale nello sviluppo del pensiero florenskiano: la stessa metafisica integrale non sarebbe nemmeno possibile prescindendo dal rovesciamento della prospettiva kantiana. La disapprovazione del kantismo è in realtà una critica a tutta la filosofia razionalista occidentale che gran parte della filosofia russa elaborò, specie attraverso gli autori citati. Lo stesso avviene in ambito letterario, nei riferimenti a Kant che fanno eco all'*Uomo del sottosuolo* di Fëdor Dostoevskij e a Bulgakov, che ne *Il maestro e Margherita* ci dà l'ennesima dimostrazione di quanto Kant ad est di Königsberg fosse poco amato e sbeffeggiato⁸. La cultura filosofica e letteraria russa e la stessa impostazione del percorso gnoseologico florenskiano «si caratterizza per una spiccata predilezione al *realismo*, quale «fede nella realtà transoggettiva dell'essere: l'essere si apre direttamente alla conoscenza», inteso in opposizione all'illuminismo, al soggettivismo e allo psicologismo. Un «realismo ontologico» sempre accompagnato dall'*idealismo concreto*, che si contrappone a tutte le forme d'idealismo astratto o trascendentale, con

⁸ Il personaggio del poeta Ivan Nikolaevič Ponirev, discorrendo con Berljoz e lo «sconosciuto professore» riguardo a Kant e le cinque dimostrazioni dell'esistenza di Dio, vorrebbe addirittura spedire il filosofo tedesco proprio dove Florenskij trascorse gli ultimi interminabili anni della sua vita: «Bisognerebbe prendere questo Kant e mandarlo tre anni a Solovki, per tali dimostrazioni» (M. BULGAKOV, *Il maestro e Margherita*, Mondadori, Milano 2000, 36).

l'intento di scrutare in ogni fenomeno il simbolo della realtà»⁹. La cultura slavofila ha dunque sempre combattuto l'idealismo proprio per non servirsi esclusivamente del logocentrismo razionalistico; è rimasta invece attenta alla dimensione teologica del sapere accantonata dal razionalismo occidentale, causa della separazione definitiva e insanabile tra ragione e fede, conoscenza scientifica e religione, razionalità e spiritualità. Anche il tema florenskiano dell'intersezione tra i «due mondi», va dunque letto alla luce delle sue considerazioni sul kantismo. Florenskij, infatti, giunge al suo «idealismo concreto» svincolandosi dal giudizio kantiano e recuperando l'autorità platonica; Platone rappresenta una vera e propria autorità, perché non è più soltanto una filosofia ma soprattutto un movimento dello spirito, un moto interiore più ampio e ricco dei percorsi razionali kantiani¹⁰. Il platonismo è inteso come «indice puntato dalla terra verso il cielo»¹¹, «stato d'animo» simbolo di un altro mondo. Lo sforzo gnoseologico florenskiano trova quindi la sua ragion d'essere in virtù di una spiritualità che si contrappone, in maniera netta e decisa, alla prospettiva tipica del pensiero occidentale moderno, quel pensiero basato sulla consapevolezza che il soggetto, ed esso solo, può sostenere il peso della verità attraverso schemi e leggi dettati dalla ragione a lui connaturata. E altrettanto avviene in ambito estetico, nella presa di distanza dalla *Critica del giudizio* kantiana. Attraverso una serie di dicotomie la concezione estetica di Kant e di Florenskij, al cui interno rientra il tema dell'*eidos*, dell'arte come trascendenza *vista*, contemplata e non ragionata, si separano contrapponendo l'arte colta dal filosofo di Königsberg e quella "contemplata" di Florenskij, l'arte interna agli schemi metafisici della filosofia e l'arte della mistica non racchiusa nei vincoli del prospettivismo ma attenta al fondamento teologico dell'estetica: tutto parte da qui.

⁹ N. VALENTINI, *La gratuità del bene*, in P. FLORENSKIJ, *Non dimenticatemi*, Mondadori, Milano 2000, 17. Anche le soluzioni del successivo idealismo assoluto vanno rifiutate, in virtù dell'identificazione tra Assoluto e nichilismo - nel senso di eliminazione di qualsiasi trascendenza. Nell'identità con il Tutto, che è Dio stesso, il finito non esiste più e tutto si risolve nell'Assoluto; dunque nell'impostazione idealista il problema si risolve tutto all'interno del pensiero e del pensare. In Florenskij, invece, esiste un'esperienza reale della trascendenza - si pensi alla celebre espressione «Dio in persona» riferita alla contemplazione dell'icona - e perciò il suo idealismo è «concreto» proprio per distinguerlo da quello tedesco, per lui troppo astratto, cioè esclusivamente legato al pensiero. Se per l'idealismo tedesco esiste solo l'Infinito, perché tutto si risolve in esso, in Florenskij esiste la separazione tra i due mondi (finito e infinito), ma esiste anche il «luogo del confine», l'intersezione «concreta» tra essi, cioè realmente «esperibile» dal soggetto conoscente: «l'antinomia non va risolta, ma vissuta, cioè il suo senso non sta sul piano logico di una ragione astrattamente dialettica che costruisce sintesi superiori della tesi e dell'antitesi, bensì sul piano pratico della vita che integra nel suo flusso le continue contraddizioni» (G. LINGUA, *Oltre l'illusione dell'Occidente*, cit., 149).

¹⁰ Cfr. L. GIULIODORI, *Il noumeno nel fenomeno: kantismo, platonismo e simbolismo in Pavel Florenskij*, in "Per la filosofia", XXVIII/81, 2011/1, 67-81; P. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di C. Muschio e N. Misler, Casa del libro, Roma 1983.

¹¹ P. FLORENSKIJ, *Il significato dell'idealismo*, a cura di N. Valentini, Rusconi, Milano 1999, 35.

3. Fenomeno e noumeno: una co-incidenza estetica

La critica di Florenskij al giudizio estetico kantiano non entra tuttavia nel merito di specifiche questioni, tantomeno testualmente puntuali, quanto sembra controbattere in generale la gnoseologia kantiana e gli esiti della *Critica della ragion pura*, la suddivisione tra fenomeno e noumeno. Il senso del lavoro kantiano emerge anche da uno sguardo al suo «sistema» nel complesso; il nucleo strutturale e dinamico delle tre Critiche vuol comprendere le interazioni tra le facoltà dell'animo e le facoltà conoscitive superiori di un essere pensante finito, sensibile e razionale; a quest'ideale di completezza guarda anche la *Critica del Giudizio*, termine medio tra le due precedenti Critiche¹². Stando ai risultati della prima Critica, la realtà come appare allo spirito umano è soltanto fenomenica, il noumeno rimane teoreticamente inconoscibile ma può avere «realità pratica», come conclude la seconda Critica, mentre la *Critica del Giudizio* tenta di mediare il mondo fenomenico con il mondo noumenico, oscillando tra una dimensione e l'altra, tra la filosofia teoretica e pratica¹³. Le conclusioni dell'impostazione kantiana sono tuttavia radicalmente minate, alla loro base, dalle primissime riflessioni di Florenskij sull'estetica, nostro oggetto d'analisi: secondo l'insegnamento della *Genesi*, le cose visibili e invisibili

¹² «Era dunque veramente l'intelletto, che ha il suo proprio dominio nella facoltà conoscitiva, in quanto esso contiene principi a priori costitutivi della conoscenza, che si doveva veder riconoscere, contro tutti gli altri concorrenti, un sicuro ma unico possesso, da quella che in generale è designata come critica della ragion pura. Allo stesso modo, alla ragione, che non contiene principi costitutivi a priori se non in vista della facoltà di desiderare, fu assegnato il suo possesso nella critica della ragion pratica. Ora, se il Giudizio, che nell'ordine delle nostre facoltà conoscitive funge da termine medio tra l'intelletto e la ragione, abbia anche per conto proprio principi a priori; se tali principi siano costitutivi o meramente regolativi (senza quindi attestare un proprio dominio); se il Giudizio prescriva a priori la regola del sentimento del piacere e del dispiacere, in quanto termine medio tra la facoltà conoscitiva e quella di desiderare (proprio come l'intelletto prescrive leggi a priori alla prima, e la ragione alla seconda): ecco ciò di cui si occupa la presente critica del Giudizio». I. KANT, *Prefazione alla Critica del Giudizio*, UTET, Torino 1993, 146.

¹³ «Una critica della ragion pura, cioè della nostra facoltà di giudizio secondo principi a priori, non sarebbe completa, se il Giudizio, che in quanto facoltà conoscitiva avanza anch'esso la pretesa di giudicare secondo principi a priori, non figurasse come parte speciale della trattazione; sebbene i principi del Giudizio non possano costituire, in un sistema della filosofia pura, un capitolo a sé stante tra la filosofia teoretica e quella pratica, potendosi invece includere all'occasione, in caso di necessità, in entrambi». *Ibid.*

provengono entrambe dalla stessa creazione e di conseguenza deve necessariamente esistere un punto di contatto tra loro; nell'opera d'arte fenomeno e noumeno, visibile e invisibile, s'incontrano e coesistono¹⁴.

Riguardo invece alla gnoseologia presentata nell'estetica kantiana, come noto, il principio guida *a priori* per giungere all'universale nei giudizi riflettenti è l'ipotesi della finalità della natura. Occorre riconoscere come principio trascendentale del Giudizio, qui inteso come facoltà di rapportare le azioni ad una idea posta come scopo, che il mondo non sia un aggregato caotico di fenomeni non ordinabili bensì una finalità reale, che consente di dar senso all'esperienza stessa. Dal punto di vista del Giudizio riflettente si può tentare di interpretare il dominio dell'esperienza secondo un'istanza di ragionevolezza, «secondo il principio universale, ma insieme indeterminato, d'un ordinamento finalistico della natura che è come fatto per il nostro Giudizio»¹⁵. Sono poi due i modi per scoprire il finalismo naturale, la contemplazione della bellezza tramite il *giudizio estetico*, o la riflessione sull'ordine della natura, in altre parole il *giudizio teleologico*. La convergenza esistente tra *Critica del Giudizio* e metafisica della natura, o tra teleologia ed estetica, porta all'incontro dei due «movimenti», la saldatura tra estetica e teleologia nella scoperta della regolarità delle strutture trascendentali. Florenskij auspica invece, con il suo pensiero in generale e nel campo dell'estetica, una revisione della filosofia kantiana onde evitare il primato del teorico sulle altre forme del sapere. Non solo: deve evitare il sodalizio kantiano, tanto nell'ambito della ragion pura, quanto nell'ambito della *Critica del Giudizio* secondo i principi e tipi di Giudizio ricordati, tra gnoseologia e ontologia, tra regole della conoscenza e statuto della realtà; gli oggetti della conoscenza (anche estetica) non possono essere soltanto elementi «interni» strutturalmente legati alla sintesi teorica nel momento della sua stessa formulazione. Ciò che il filosofo russo trova pericoloso in Kant è il rischio di scivolare nel soggettivismo più radicale, determinato dall'immanentismo della ragione medesima, la quale, elevata a principio supremo della conoscenza, rivendicherebbe quella sua autoritaria autonomia nei confronti della verità stessa in virtù delle sue *Bedürfnisse* teoretiche. L'universale non si dà all'interno del prospettivismo e del suo sistema conoscitivo, anzi, «la prospettiva esibisce chiaramente la violenza insita nella riduzione all'identità: è come se il mondo non avesse una

¹⁴ «Secondo le prime parole del *Genesi*, Dio "creò il cielo e la terra" (*Gen.* I, 1) e questa divisione di tutto il creato in due parti è sempre stata considerata fondamentale. Così nella confessione di fede chiamiamo Dio "creatore delle cose visibili e invisibili". Questi due mondi - il visibile e l'invisibile - sono in contatto. Tuttavia la differenza fra loro è così grande che non può non nascere il problema del confine che li mette in contatto, che li distingue ma altresì unisce». P. P. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano 1977, 19.

¹⁵ «Non è il Giudizio determinante, ma solo il Giudizio riflettente ad avere propri principi a priori; il primo procede solo schematicamente, sotto leggi di un'altra facoltà (intelletto), mentre il secondo procede solo tecnicamente (secondo leggi proprie), ed a quest'ultimo modo di procedere fa da base un principio della tecnica della natura, cioè il concetto d'una finalità che si deve presupporre in essa a priori». I KANT, *Prima introduzione alla Critica del Giudizio*, cit., 106, 138.

propria dignità se non all'interno del grande occhio prospettico euclideo-kantiano»¹⁶. Pertanto Florenskij (a) critica il prospettivismo kantiano e (b) non condivide la necessità stessa di una terza critica che riconcili quanto in realtà è già da sempre riconciliato e in contatto, il visibile e l'invisibile, il fenomeno e il noumeno, né approva la (c) «scarsa» attenzione kantiana per il tema teologico o (d) le finalità della sua estetica proprio in virtù dello statuto particolare dell'arte sacra. Seguiamo lo sviluppo critico florenskiano.

4. Idealismo concreto e realismo ontologico

Nell'opera *Lo spazio e il tempo nell'opera d'arte* Florenskij sostiene che «l'attività della coscienza è riconosciuta da tempo come condizione della sintesi temporale e di quella spaziale sia dal punto di vista scientifico, che dall'opinione comune. E quanto più la coscienza è capace di attività, tanto più profondamente e con ampiezza essa realizza questa sintesi, cioè in modo tanto più intero e compatto il tempo viene vissuto da essa»¹⁷. Florenskij sembra accettare l'impostazione dell'estetica trascendentale kantiana, ma quest'assunzione non va assolutizzata, anzi: il filosofo russo è ben attento a rovesciarne gli esiti quando questa giunge alla concezione del tempo/quantità spazializzato della fisica. La fisicalizzazione del mondo porta all'espansione del razionalismo calcolante, alla conoscenza – e descrizione sintetico-deduttiva – dello stesso modo nel suo aspetto formale grazie al carattere sistematico della legge e il campo delle indefinite astrazioni e deduzioni formali possibili. Per dirla nei termini di Bachelard, siamo nella fase del razionalismo completo, momento del più forte sodalizio tra la geometria euclidea, la fisica newtoniana (che

¹⁶ G. LINGUA, *L'illusione dell'Occidente*, cit., 239.

¹⁷ P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, a cura di N. Misler, Adelphi, Milano 1995, 158. «Che altro è l'attività della coscienza, sia dal punto di vista scientifico, che in generale dall'opinione comune, se non la condizione della sintesi temporale e di quella spaziale? E di fatti l'opera d'arte è tale solo quando si realizza questa concentrazione spazio-temporale. Grazie ad essa, le impressioni fuggevoli e il consumarsi degli eventi nel fluire inarrestabile del tempo che muta il volto della terra vengono trasfigurate in gemme preziose». N. VALENTINI, *Memoria e resurrezione in Florenskij e Bulgakov*, Pazzini, Verrucchio (FO) 1997, 67.

notoriamente ispira Kant) e la logica aristotelica¹⁸. Il pensiero di Kant rappresenta dunque un coefficiente di enorme limitatezza da un punto di vista specificatamente «esistenziale». Scrive Florenskij: «in definitiva ci sono solo due esperienze del mondo: l'esperienza umana in senso lato e l'esperienza "scientifica", cioè "kantiana", come ci sono solo due tipi di rapporto con la vita: quello *interiore* e quello *esteriore*, come ci sono due tipi di cultura: contemplativo-creativa e rapace-meccanica»¹⁹. A una visione «meccanica» del reale, cioè scientifico-kantiana, Florenskij ne contrappone una contemplativo-creativa che fa dell'interiorità la matrice gnoseologica necessaria ai fini del recupero della profondità di senso del reale, alla quale l'individuo deve rapportarsi in un modo tutt'altro che esteriore, bensì simbolico o contemplativo. Quindi anche l'attività artistica lavora su questa concentrazione spazio-temporale e in virtù di essa le impressioni fuggevoli e disperse sul volto della terra acquisiscono valore attraverso l'arte²⁰; è «come se un numero infinito di foglie appassite e cadute nel corso del tempo venissero raccolte dalla memoria, offrendo quella rara percezione dell'inezienza nella quale i singoli momenti immobili del tempo vengono vissuti nella loro unità interiore»²¹. Ma questo tempo non è un tempo esteriore, e di là dalla sintesi realizzata dalla coscienza non è nemmeno il tempo inteso alla maniera kantiana, bensì per avvicinarsi ad esso dobbiamo «elevare la nostra contemplazione sino all'immagine che unisce concretamente attraverso sé *quell'*immagine e le altre dalle quali vorremmo partire»²². Florenskij si riferisce non al tempo della quantità ma all'esistenza stessa di un essere vivente il quale muta nel tempo e che deve essere considerato nell'arco della sua intera mutazione, la vita. Il tempo va dunque letto attraverso una prospettiva «integrale», all'interno della quale recupera valore l'esistenza stessa. La prospettiva integrale di Florenskij, la pragmaticità del pensiero russo che non tende a risolvere le contraddizioni ma le vive senza risolverle su un piano dialettico superiore, giocano anche qui il loro ruolo decisivo: attraverso un'etica incarnata nel vissuto del singolo la conoscenza integrale apre un successivo spiraglio verso la verità. Cercare di vivere il presente nella dimensione di una pienezza che lo supera, e superandolo lo inverte, è lo stratagemma florenskiano per ridare senso ad una temporalità compresa nell'ottica di una metafisica integrale²³.

¹⁸ Cfr. G. BACHELARD, *La filosofia del non. Saggio di una filosofia del nuovo spirito scientifico*, Armando, Roma 1998.

¹⁹ P. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, cit., 92.

²⁰ P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, cit., 158.

²¹ N. VALENTINI, *Memoria e risurrezione in Florenskij e Bulgakov*, cit., 67.

²² P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, cit., 154.

²³ Cfr. L. GIULIODORI, *L'istante eterno: tempo, sogno e quadrimenzionalità in Pavel Florenskij*, in "Per la filosofia", XXVII/79, 2010/2, 57-74.

5. L'autorità manifesta: l'arte come conoscenza

Dall'«integralità» florenskiana discende pertanto la critica al prospettivismo, che sottintende le valutazioni sul kantismo. Ma come sopra anticipato, Kant nelle tre Critiche non contempla sufficientemente quella dimensione cristiano religiosa che permea la cultura russa e che si ritrova, pari pari, in Florenskij. La conoscenza della verità ultima non esula dalla pratica cristiana che tale conoscenza sottintende: per Florenskij la consapevolezza di tale verità e l'atteggiamento etico che ne consegue sono la stessa cosa; l'uno non può sussistere senza l'esistenza dell'altro. Altrimenti, come può passare l'eternità per il tramite di un uomo sostanzialmente privo di spiritualità?²⁴ A tal riguardo è l'icona che deve testimoniare il «mondo superiore» e questa capacità è in mano al pittore, il quale deve a sua volta esser lui stesso – e lui per primo – immagine del «mondo superiore»²⁵. Un'artista indifferente all'Assoluto non potrebbe nemmeno essere in grado di dipingerlo; il pittore deve necessariamente essere un'asceta e un santo: deve serbare in sé l'arcano segreto che solo la sua arte può svelare proprio perché essa è l'unica in grado di manifestarne l'indicibile. Nella pittura delle icone, tuttavia, non può esservi niente di casuale o di arbitrario, poiché il suo scopo è ben preciso e tracciato: in quest'arte – rivelazione della natura spirituale dell'umanità – non può esserci niente di casuale, di soggettivo, di arbitrario e capriccioso. In essa si esprime invece la metafisica: «nei mezzi stessi della pittura d'icone, nella sua tecnica, nelle materie adoperate, nella fattura dell'icona si esprime la metafisica, di cui vive e grazie a cui vive l'icona»²⁶. I pittori d'icone e i filosofi condividono quindi la stessa realtà superiore che entrambi rivelano, realtà unica e perseguibile attraverso itinerari diversi. Questa rivelazione «dall'alto» di contro alla «svolta copernicana» attuata da Kant, congiunta al platonismo di Florenskij tende sempre più a «schacciare» (se non «eliminare») il soggettivismo e prospettivismo dell'esperienza estetica e dell'arte in generale. Dallo statuto dell'esperienza estetica s'inizia dunque a notare la critica all'estetica kantiana. Innanzitutto Florenskij attribuisce all'arte un ruolo «più responsabile» rispetto a quello attribuitogli da Kant, responsabile di trasmettere la verità del contenuto teologico più di quanto possa fare la teologia stessa. L'arte si presenta da subito quale vera e propria forma di conoscenza, benché l'icona non abbia bisogno di «argomentarsi» o giustificarsi razionalmente; non necessità di

²⁴ P. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., 96.

²⁵ «Tra questi *due mondi* sussiste un'unità interiore che è percepita da coloro che, rimanendo in questo mondo, grazie al loro cammino ascetico sono diventati «simbolo reale e vivo dell'altro mondo», lasciando trasparire da tutto il loro essere il «bagliore raggiante di tutti gli altri mondi». P. FLORENSKIJ, *Il significato dell'idealismo*, cit., 17.

²⁶ P. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., 105-106.

alcuna «critica» in quanto essa sola, ovvero la sua stessa presenza, garantisce e attesta l'evidenza di una «realtà superiore», la quale proprio nella limitatezza del sensibile va a manifestarsi, rendendo in questa particolare circostanza il sensibile stesso un «simbolo» dell'«invisibile»: «l'icona esibisce a chiare lettere la struttura ontologico-realistica del simbolo. Essa rende presente nel mondo ciò che è simbolizzato; [...] l'icona perciò non è un semplice quadro a soggetto religioso, bensì un'immagine in cui l'archetipo rappresentato è ontologicamente presente nei limiti empirici della tavola»²⁷. Il mondo, per Florenskij, è dunque sia visibile sia invisibile e ciò dipende dalla capacità umana di vederlo: se lo vediamo in modo parziale risulta visibile, se invece lo vediamo e comprendiamo in modo integrale esso risulterà anche invisibile. La parola «invisibile» non significa quindi «non visibile» ma significa «non visibile ad un normale vedere»; il mondo invisibile non è altro che la Realtà vista dal suo lato più nitido, meno sfocato e più completo, più veritiero.

Le coordinate generali da cui scaturisce la metafisica florenskiana sono dunque incentrate sul concetto di «confine», sul *luogo* del confine, porta re(g)ale verso l'incontro di immanente e trascendente, fenomenico e noumenico, simbolizzante e simbolizzato. Ma è tutta la cultura slavofila a non tollerare la separazione del conoscente dalla realtà conosciuta, del visibile dall'invisibile, né la consequenzialità logica di una filosofia che vive nel sistema da lei creato, astratto e slegato dalla realtà vivente. «Se viviamo secondo questa ragione infatti, viviamo nello schizzo di un architetto e non nella casa costruita e, dopo aver tracciato solamente il disegno, pensiamo di aver costruito l'edificio»²⁸; un individuo che vive esclusivamente secondo le leggi della logica, deve sapere, secondo Florenskij «che lì non si trova il culmine del sapere, ma che esiste ancora un grado superiore, la conoscenza sopra-logica, dove la luce non è una candela ma la vita»²⁹. Nella creazione artistica l'anima è dunque sollevata dal mondo terreno ed entra nel mondo celeste³⁰, dove è in grado di contemplare una realtà trascendente. La trascendenza è però solo e sempre trascendenza rispetto a qualcosa, quindi la trascendenza in sé, isolata e distaccata dall'immanenza, non è ammissibile: «in effetti del trascendente, che è solo trascendente, non si può nemmeno parlare, perché il discorso lo

²⁷ G. LINGUA, *Oltre l'illusione dell'Occidente*, cit., 251.

²⁸ Lettera di Florenskij a Chomjakov, 5 luglio 1840, in A. WALICKI, *Una utopia conservatrice. Storia degli slavofili*, Einaudi, Torino 1973, p. 189.

²⁹ *Ibi*.

«Rifiutava la vitalità slavofila che chiamava biologica, respingeva perfino l'unitotalità della vita proposta da Solov'ëv, attenendosi al principio della transrazionalità antinomica. Escludeva evoluzionismo, storicismo e meccanicismo. La percezione stessa era per lui il risultato di una reazione antinomica, che le illusioni ottiche mettevano chiaramente in luce. Era per lui decisiva la scoperta della scienza moderna, che il mondo non è continuo. Elencava le prove di discontinuità: la matematica di N. V. Bugaev, autore del volume intitolato *L'identità dei numeri in rapporto alla natura del simbolo*, la scoperta dei quanta, lo sviluppo discontinuo delle specie, la vita creativa». E. ZOLLA, *Uscite dal mondo*, ct., p. 254.

³⁰ P. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., 34.

rende già immanente in una specie di relazione»³¹. Lo stesso discorso vale per l'immanenza: essa è sempre immanente rispetto ad un qualcosa che chiaramente al suo cospetto risulta essere inequivocabilmente trascendente: «no, non si può nemmeno parlare dell'immanente che è *solo* immanente, perché si può parlare solo di ciò che in qualche modo, secondo un certo rapporto, esce fuori dai confini di colui che parla, si isola da lui e gli si contrappone, diventa cioè trascendente»³². Grazie alla visione dell'icona l'esistenza terrena diventa in tutta la sua interezza «un simbolo del mondo spirituale» poiché la visione stessa è «più oggettiva delle oggettività terrestri, più sostanziale e reale di esse»³³. Tramite il processo di «manifestazione» dell'invisibile realizzato nell'arte, la realtà si innalza a *realibus ad realiora*, al mondo delle idee: «il pittore ed il poeta salgono “a realibus ad realiora”, in quanto le opere d'arte sono *entia realiora* in rapporto al mondo delle percezioni sensibili. In altre parole in esse traspare il mondo delle idee o degli *universalia*»³⁴. E nella visione artistica c'è Dio stesso, Dio *in persona* e non la sua raffigurazione: «Ecco, osservo l'icona e dico dentro di me: - è lei stessa - non la sua raffigurazione, ma Lei stessa, contemplata attraverso la mediazione, con l'aiuto dell'arte dell'icona»³⁵. Se nell'icona c'è Dio *in persona*, è assolutamente evidente il ruolo secondario dell'artista e della sua capacità creativa. Così l'icona si riconosce come un fatto di natura divina di là dalla sua fattura, di somma o scarsa maestria, perché alla base sta la percezione *autentica* d'un'esperienza spirituale sovramondana *autentica*³⁶. Purtroppo il pittore d'icone sa perfettamente che cosa significhi «abitare il luogo del confine», sa che cosa realmente sia una vera e propria conoscenza metafisica: egli è un'immagine del mondo superiore, egli incarna quel rovesciamento di prospettiva attuabile nella *Lebenswelt*, essendo ciò su cui il mondo trascendente riesce a cristallizzarsi, mostrandosi nella pragmaticità di una vita modellata all'insegna dell'orizzonte spirituale. L'oggetto e il luogo dell'esperienza artistica sono quindi trans-temporali: abitare questo luogo è *concretamente* possibile per l'idealismo florenskiano e per il soggetto conoscitivo di un mondo in cui la distinzione kantiana tra noumeno e fenomeno crolla miseramente, senza ragion d'essere.

La forza ontologica dell'opera d'arte annulla di conseguenza il ruolo dell'autore, e con esso prospettivismo e soggettivismo. Le icone non sono dunque firmate poiché in esse non è importante l'artista ma la creazione, la quale è patrimonio dell'intera umanità e non dell'artista solamente. Nell'icona non è raffigurato niente di soggettivo, niente di arbitrario, ossia niente d'immaginato e creato dall'artista bensì nell'icona c'è una realtà effettiva accessibile a tutti. Ma a differenza di un trattato teologico l'icona non usa un linguaggio tecnico accessibile solo a pochi esperti, ma

³¹ P. FLORENSKIJ, *Il significato dell'idealismo*, cit., 149.

³² *Ibi*.

³³ P. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., 42.

³⁴ P. FLORENSKIJ, *Il significato dell'idealismo*, cit., 82.

³⁵ P. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., 65.

³⁶ *Ivi*, 71.

semplicemente la sua bellezza; seppur strutturalmente diversi uno scritto di Florenskij e un dipinto di Rublëv hanno sostanzialmente lo stesso contenuto e funzione: «le icone sono gli annunci della verità a chiunque, perfino all'analfabeta, mentre gli scritti teologici sono accessibili a pochi e perciò meno responsabili»³⁷. Ancora una volta Florenskij sostiene a più riprese l'essotericità e unicità della verità, ossia l'oggettività della stessa la quale diviene tale solo nella vera creazione artistica in virtù dell'attendibilità dell'icona, assolutamente totale e superiore a qualsiasi dimostrazione dell'esistenza di Dio³⁸, la quale, siccome razionale, sarebbe del tutto impraticabile secondo il modo di filosofare florenskiano: «la dimostrazione razionale crea nel tempo il sogno dell'eternità, ma non permette mai di attingere l'eternità. Perciò la *razionalità* del criterio, l'attendibilità della verità non è mai, come tale, data effettivamente in maniera attuale, nella sua giustificazione, bensì sempre soltanto nella possibilità in potenza, nella sua *giustificabilità*»³⁹. I criteri razionali non hanno nessuna voce in capitolo in questa particolare circostanza, tanto meno ha ragion d'essere una critica del giudizio basata su criteri razionali universali. L'autonomia e forza dell'oggetto dell'esperienza estetica è dunque in parte dovuta al referente specifico della sua analisi estetica, l'arte sacra e la sua autonomia teo-ontologica, in parte ha ragion d'essere in virtù del retroterra platonico di Florenskij.

6. Comprensione/contemplazione: il platonismo e l'antitesi al giudizio

Il platonismo, per Florenskij, è un movimento spirituale dotato di una straordinaria potenza; almeno la metà del pensiero filosofico, e la metà migliore, è, secondo il filosofo russo, collegata al nome di Platone, il pensatore che «pur non essendo stato il primo a dare un significato scientifico al termine *idea*, l'ha fatto oggetto di un interesse storico universalmente riconosciuto»⁴⁰. Il platonismo è un fenomeno che per

³⁷ *Ivi*, 84.

³⁸ Fino al celebre passo: «fra tutte le dimostrazioni filosofiche dell'esistenza di Dio suona la più persuasiva, quella di cui non è fatta menzione nei manuali: si può formulare col sillogismo: "Esiste la trinità di Rublëv perciò Dio è"». *Ivi*, 64. Cfr. *Icona e avanguardie. Percorsi dell'immagine in Russia*, a cura di G. Lingua, Zamorani, Torino 1999.

³⁹ P. FLORENSKIJ, *La colonna e il fondamento della verità*, cit., 67.

⁴⁰ P. FLORENSKIJ, *Il significato dell'idealismo*, cit., 34.

ampiezza di pensiero va ben oltre lo stesso insegnamento del filosofo ateniese. Per tal motivo Florenskij parla di platonismo anche in termini di «tensione spirituale», ossia d'uno stato d'animo rinfrancato dai termini del sistema platonico, tensione spirituale e religiosa che non si ritrova evidentemente nel pensiero kantiano, né nel suo razionalismo: «il platonismo è la concezione filosofica più vicina alla coscienza diretta della realtà tipica dell'uomo comune e quindi ad esso occorre ritornare contro la deriva scienziata moderna. Esso eredita e traduce filosoficamente la visione del mondo magica, cioè non mediata dalle astratte categorie scientifiche»⁴¹. La filosofia platonica ha difatti al suo fondo un'esperienza diretta, l'esperienza dei culti misterici da cui il platonismo trae spunto per delineare l'esperienza della contemplazione dell'idea; Florenskij ne è così convinto da affermare addirittura che «il fine segreto del platonismo sono i culti misterici»⁴². Grazie ai culti misterici ci si può avvicinare al platonismo: in essi, infatti, non sono presenti semplicemente le immagini delle divinità, bensì «gli sguardi e i volti stessi delle divinità»; ciò che Florenskij ritiene di assoluto valore in questi culti è che le idee qui «acquisiscono concretezza e consistenza e nello stesso tempo diventano trascendenti»⁴³. Tramite le immagini è possibile giungere alla conoscenza dell'idea, definita «l'aspetto, la forma o la specie, non per se stessa, ma in quanto fornisce la conoscenza di cui è proprio la forma o la specie»⁴⁴.

La riflessione florenskiana scende ulteriormente in profondità quando ammette che il fine dei culti misterici è lo stesso fine cui ha sempre anelato anche la filosofia – la contemplazione mistica che consiste nel vedere direttamente la divinità, così come le sacre visioni d'indicibile bellezza, le immagini luminose che passano innanzi a chi, entusiasta, contempla l'altro mondo, «sono gli sguardi celesti o le idee soprasensibili di Platone»⁴⁵. Il platonismo di Florenskij, quindi, è il platonismo delle «immagini» divine, cioè in ultima analisi degli sguardi stessi della divinità, e l'arte stessa è una finestra sull'eternità e sull'assoluto, è l'idea di Platone *vista* anche qui attraverso uno strumento che fa da tramite tra visibile e invisibile, tra aldiquà e aldilà. L'essenza teleologica dell'icona permette di esperire il reale punto di contatto tra questo mondo e l'altro, quello invisibile, o meglio visibile grazie alle immagini sacre, così come accade per le immagini oniriche⁴⁶. Essendo un vero e proprio luogo di frontiera in cui è possibile contemplare il mondo superiore, l'icona è «quasi pura significatività» in quanto non è l'immagine bensì il mondo invisibile stesso nella sua dimensione propria che viene capovolto nel tempo.

⁴¹ G. LINGUA, *La parole e le cose. La filosofia del nome di P.A. Florenskij*, in "Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia", IV (2002), in: <http://mondodomani.org/dialegesthai/gr101.htm>

⁴² P. FLORENSKIJ, *Il significato dell'idealismo*, cit., 144.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ivi*, 138.

⁴⁵ *Ivi*, 144.

⁴⁶ «In questo luogo di frontiera delle immagini oniriche si stabilisce il loro rapporto sia con questo mondo sia con quell'altro». P. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., 32.

Questa dimensione antinomica va vissuta spiritualmente, e vivere pienamente l'antinomia è l'invito di Florenskij, attuabile solo una volta rovesciata la prospettiva kantiana, ossia solo una volta messa da parte (quel)la ragione; «esperire» concretamente le antinomie della vita non significa vivere «irrazionalmente» ma sopra-razionalmente, nel modo in cui cioè l'esperienza e la conoscenza spirituale coincidono totalmente. In virtù dell'insegnamento platonico-misterico, nelle riflessioni florenskiane il tema dello sguardo e della visione diventano essenziali e antitetici al giudizio kantiano: se nella sua opera Kant analizza il bello dal punto di vista dello spettatore che giudica (com'è detto fin dal titolo), partendo dal fenomeno del gusto inteso come rapporto attivo con quanto è bello, qui si tratta di contemplare la bellezza. Vedere il bello significa penetrarne l'essenza, contemplarne il mistero dell'estasi folgorante, non di conoscere o riconoscere il Bello; la contemplazione dell'opera d'arte si rivela quale «comprensione» e «il concetto di contemplazione, o visione, si congiunge con quello di sapere o conoscenza»⁴⁷. Se in generale e per Kant stesso la conoscenza è anche percezione, in Florenskij e nella sua interpretazione del platonismo, la conoscenza è produzione e appropriazione mentale «che consiste nel costituire creativamente, a partire dalle rappresentazioni, ciò che l'esperienza mistica scopre nell'eternità; è la creazione nel tempo di simboli dell'eternità. Il salto qualitativo sta nel passaggio dal piano della logica a quello dell'ontologia»⁴⁸. Tuttavia, intendendo l'arte come *imago Dei*, Florenskij non riconosce soltanto il Bello ma soprattutto il Bene: la sua estetica sembra non solo finalizzata al riconoscimento del Bello quanto del Bene, ossia Dio. Il Bene lascia la sua impronta, segna profondamente la sensibilità del filosofo e di ognuno di noi; nostro compito è riscoprire tramite la memoria e l'estetica le tracce dell'Eternità, giacché «ciò che è immagine del bene e ha valore rimane, anche se noi cessiamo di percepirlo»⁴⁹. Tramite l'icona la concezione del tempo e dell'arte di Florenskij s'incontrano culminando negli inevitabili esiti metafisici: è l'icona il luogo in cui si fondono i due mondi, è in essa cioè che si incontra l'assolutezza stessa di Dio poiché dall'icona fuoriesce la sua eternità. «Questo aspetto dell'eternità si esprime in misura totale nell'arte senza il più piccolo impedimento quando si incrociano le due vie dell'eternità, il cammino della conoscenza e il cammino della vita, in altre parole quando un santo artista dipinge una personalità santa. Questo avviene specificamente e tipicamente nell'icona»⁵⁰. Qui il tempo sparisce «capovolgendosi» nell'eternità vera e propria.

⁴⁷ P. FLORENSKIJ, *Il significato dell'idealismo*, cit., 137.

⁴⁸ M.G. VALENZIANO, *Florenskij luce della verità*, Studium, Roma 1986, 118.

⁴⁹ P. FLORENSKIJ, *Non dimenticatemi*, cit., 29. «Affermare che nulla si perde è come dire che niente si dimentica, né si distrugge, né si disperde. Se nulla si perde, questo non significa che parallelamente nulla si crea, ma che tutto è già stato donato. E se Dio nella sua infinita misericordia dimenticherà i nostri peccati, ciò non significa che essi saranno cancellati, come se nulla fosse accaduto, ma che l'amore di Dio e il suo perdono saranno ricordati in loro luogo». N. VALENTINI, *Memoria e resurrezione in Florenskij e Bulgakov*, cit., 56-57.

⁵⁰ P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, cit., 190.

Florenskij risolve così *il problema fondamentale*: introducendo la sua ermeneutica teologica anche nel campo dell'estetica, di contro a quella razionale-kantiana, risolve l'antinomia dell'eternità con il tempo, la perenne frattura o distacco cosmico che si è instaurato tra di essi. La religione è per Florenskij un diverso tipo d'ermeneutica in contrapposizione a quelle razionalistiche. Il cristianesimo, come scritto da Gomez Dávila, è l'interpretazione di un fatto irrevocabile e unico, ragione dell'universo. Non è quindi la ragione a determinare il valore dei fatti ma, al contrario, è il cristianesimo che determina il significato della ragione: il cristianesimo non costruisce una spiegazione razionale di Cristo ma è l'esistenza di Cristo (evento empirico) che trascende se stessa e diventa norma valoriale. Il discorso daviliano sul cristianesimo può esser esteso alla religiosità ortodossa di Florenskij: entrambe prendono a modello «un'ermeneutica che ci mostra la storia che trascende se stessa nelle sue epifanie assiologiche, un'ermeneutica in cui l'opera concreta si innalza come ragione intellegibile. Radicalmente opposto al razionalismo astratto, il cristianesimo è il supremo paradigma della ragione storica»⁵¹. Difatti, come nota Natalino Valentini riguardo a Florenskij, «per la coscienza spirituale cristiana l'eterno irrompe nel tempo e può essere incarnato nel tempo, non fantasticamente, ma concretamente nella sua forza simbolica reale»⁵². La «forza simbolica reale» dell'estetica florenskiana s'inserisce dunque nel suo più vasto ripensamento dell'esperienza mistica del cristiano, esperienza di un legame diretto tra l'uomo e Dio nel segno della persona; in altre parole il problema dell'estetica non può esser pensato da un punto di vista trascendentale, che parte quindi da «nessun luogo», bensì è sempre pensato, e deve esserlo, in correlazione al problema della comunicazione personale empirica, e anche storica, con Dio stesso, con l'eternità che irrompe nel tempo, cioè dal punto di vista soteriologico della divinizzazione dell'uomo ed umanizzazione del divino.

⁵¹ N.G. DÁVILA, *Tra poche parole*, Adelphi, Milano 2008, 160-161.

⁵² N. VALENTINI, *Memoria e resurrezione in Florenskij e Bulgakov*, cit., 65-66.