

Contributi/5

L'estasi come «scioglimento dionisiaco dei vincoli del visibile»

La creazione artistica in Pavel A. Florenskij

Antonio Maccioni  0000-0003-1602-6363

Articolo sottoposto a doppia *blind peer review*. Inviato il 15/09/2021. Accettato il 27/02/2022.

ECSTASY AS "DIONYSIAN DISSOLUTION OF THE CONSTRAINTS OF THE VISIBLE". ARTISTIC CREATION IN PAVEL A. FLORENSKY

In Russia, the early years of the 20th century are marked by rather complex cultural ferments. The Philosophical-religious Renaissance involves, in the *Bogoiskatel'stvo*, different kinds of God-seekers and different kinds of thinkers and intellectuals, such as the poet Andrej Belyj and the philosopher Pavel A. Florenskij. The cultural imagery of many of them is linked to the thought of Nietzsche, whose reception in Russia went through different moments and phases. Florenskij, more often known in reference to the pure religious thought in which he himself takes place, is actually among the attentive readers of some of the most important works of Nietzsche. In Florenskij's philosophy of art, the categories of Apollonian and Dionysian take up space where the Dionysian dissolution of the bonds of the visible is equivalent to authentic asceticism. Through some references to the lectures held by Florenskij at the Moscow Theological Academy in 1921, we will find in his thought an original and unusual juxtaposition of the artist to the saint, and of the philosopher to the child, as mystical figures par excellence. The artist and the philosopher are able to reach the ascetic act, through the inverted perspective in the icon and the philosophical transfiguration of reality.

1. La parola e la «distruzione della mediazione»

In *Venec lavrovyy* [Corona d'alloro], breve saggio del 1905, il poeta Andrej Belyj sostiene che non sarebbe possibile raggiungere la «poesia ideale» senza avere ottenuto la «distruzione della mediazione» nella creazione del componimento. L'immagine poetica o, meglio, l'«essenza unitaria dell'immagine», dovrebbe fondere la forma dell'immagine col contenuto di quella stessa forma, rivelandosi autentica incarnazione della parola, distruzione e superamento di ogni mediazione, in due battute, appunto: «poesia ideale».

Il simbolo, essenza unitaria dell'immagine, fonde la forma dell'immagine col contenuto di questa forma. Se non c'è vera realtà nella simbolizzazione, anche l'inscindibile unità dell'immagine vien meno. [...] Incarnare la parola, mostrare la fusione della forma dall'immagine col simbolo, ecco l'ideale della poesia. Solo così il triangolo simbolico si trasforma in punto, in simbolo. Se in un'opera d'arte, qualsiasi essa sia, il contenuto non coincide perfettamente con la forma, si può parlare di una triplicità di principi dell'arte, che trasformano la forma e il contenuto dell'esperienza in simbolo. [...] L'ideale, per la poesia, consiste nella distruzione di ogni mediazione, nella fusione della forma e del contenuto dell'immagine nel simbolo vivo¹.

Belyj era stato negli anni immediatamente precedenti alla pubblicazione di quelle pagine uno dei più noti studenti della facoltà di Matematica all'Università di Mosca, anche e non solo perché era figlio di Nikolaj V. Buagev, apprezzato professore di Matematica presso la stessa Università. Andrej era ai tempi uno dei colleghi di studi di Pavel A. Florenskij, a sua volta destinato a essere annoverato tra i maggiori pensatori religiosi della sua generazione. L'amicizia tra i due era allora profonda: il confronto intellettuale produceva continui scambi, riscontrabili anche attraverso una ricca e, per quanto breve, interessante corrispondenza².

Trent'anni più tardi, il 29 novembre del 1935, dal cuore del monastero delle isole Solovki, nei mesi più duri della sua detenzione, Florenskij raccontava alla figlia Olga, in una lettera appassionata e dottissima, di avere riflettuto, nel corso della notte, sulla natura del discorso poetico. Il padre lontano, che mai aveva dimesso il suo abito talare, ma nemmeno i panni del filosofo e del professore, si domandava perché una stessa affermazione, data in forme differenti, benché con parole pressoché identiche, in virtù di una semplice variazione strettamente fraseologica, possa essere considerata in taluni casi più poetica, in altri meno. Florenskij si spingeva in quelle circostanze fino a individuare diversi gradi di poeticità, tutti riscontrabili, di volta in volta, all'interno di un componimento.

Il significato semantico di un'immagine – considerava il filosofo rivolgendosi alla figlia Olga –, nel caso della «poesia», intesa come un pensare per immagini concrete (la cui concretezza è proporzionale alla validità e all'apprezzabilità della poesia stessa), è per sua natura più grande del contenuto sensibile: quelle immagini coincidono con l'idea, cioè il simbolo, e sono identificabili con una realtà che tende costantemente a trascendere se stessa. Il grado più alto della poeticità veniva identificato da Florenskij nella contemplazione diretta della stessa immagine, contemplazione in pienezza, condizione di fatto irraggiungibile giacché la poesia letteraria esiste solamente nel momento in cui l'immagine si ricostruisce attraverso la parola. Ma quello – sosteneva ancora Florenskij rivolgendosi alla figlia Olga – sarebbe davvero qualcosa di perfetto, sarebbe «la poesia», non avrebbe cioè necessità di mediazioni, bisogno di altre immagini, di immagini ausiliari e innestate, ma nemmeno si perderebbe nei

¹ A. Belyj, *Brjusov*, in Id., *Gli spettri del caos. Simboli e simbolisti russi*, a cura di R. Casari e U. Persi, Milano 1989, p. 59.

² Cfr. A. Belyj, P. A. Florenskij, *L'arte il simbolo e Dio*, a cura di G. Giuliano, Medusa, Milano 2004.

fumi dell'astrazione, giacché nel grado meno poetico del discorso l'immagine di riferimento viene spiegata in modo astratto, in circostanze che ne disperdono di fatto la visibilità³.

Il tema dell'astrazione e della concretezza dell'immagine – lo stesso che in modi diversi aveva appassionato Belyj – non era evidentemente nuovo alla riflessione di Florenskij. All'interno del trattato *Analisi della spazialità e del tempo nelle opere d'arte figurativa*⁴, concepito tra il 1924 e il 1925 nell'ambito dei corsi tenuti ai VChUTEMAS di Mosca, il professore entrava nei termini della cosiddetta «compattezza» della parola, collocando la poesia all'interno di una gerarchia delle arti in cui pittura e grafica si identificano nelle espressioni artistiche per eccellenza; poesia e musica si avvicinerrebbero, in virtù della loro stessa natura, alle attività della scienza e della filosofia. Il materiale della poesia,

la parola, è troppo poco compatto dal punto di vista sensoriale, per non sottomettersi a *qualsiasi* pensiero del poeta; ma proprio per questo non è in grado di esercitare sulla fantasia del lettore una pressione tale da obbligarla a riprodurre quello che pensa il poeta. Il lettore conserva troppa libertà e l'unità dello spazio nell'opera può facilmente suonargli come una formula astratta, simile alla formula della scienza. [...] Il compito che si pone davanti all'ascoltatore della musica consente una molteplicità di soluzioni e di conseguenza presenta difficoltà corrispondenti nella scelta delle soluzioni migliori. [...] Infatti anche la musica, come la scienza e la filosofia, richiede, da parte dell'ascoltatore, una partecipazione attiva, sebbene minore di quella richiesta dalle altre due⁵.

Nello scritto giovanile *Plač Bogomateri* [Il pianto della madre di Dio] del 1907, Florenskij già segnalava una dicotomia tra la parola intesa come «prodotto intellettuale» e la parola intesa come «pienezza dell'anima», una «parola profetica», non scritta «con l'inchiostro, ma con il sangue, con gocce rade che stillano dal petto e questo sangue (nel quale è la vita) non si esaurisce, né si secca mai»⁶. Gli uomini, scriveva citando la *Filocalia*, riferendosi ad Antonio il Grande, «non possiedono niente di più prezioso della parola»⁷.

³ Cfr. Pavel A. Florenskij, «Non dimenticatemi». *Dal gulag staliniano le lettere alla moglie e ai figli del grande matematico, filosofo e sacerdote russo*, a cura di N. Valentini e L. Žák, trad. it. G. Guaita e L. Charitonov, Milano 2000, pp. 220-222. In un'altra lettera risalente al 21 giugno 1935, Florenskij definiva la parola come «incarnazione del significato» all'interno di un «ambiente corporale», dato da suoni e sensazioni di articolazione «che servono per pronunciare una parola». Le due caratteristiche in questione venivano definite dal filosofo come «elemento di significato» ed «elemento musicale». A suo dire, «gli scrittori mediocri» sarebbero coloro che cadono o nella prevalenza del significato sulla musica della parola, o nella prevalenza della musica sul significato: la parola verrebbe costretta a mero segno convenzionale oppure identificata con un carattere magico, qualcosa che agisce a partire dal livello psico-fisiologico e sensoriale, senza andare oltre. Ivi, pp. 181-182.

⁴ Cfr. Id., *L'analisi della spazialità e del tempo nelle opere d'arte figurativa*, in Id., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, a cura di N. Misler, Milano 1995.

⁵ Ivi, pp. 55-56.

⁶ Id., *Il pianto della Madre di Dio*, in Id., *Il cuore cherubico. Scritti teologici e mistici*, a cura di N. Valentini e L. Žák, trad. it. R. Zupan, Casale Monferrato 1999, pp. 189-192.

⁷ *Ibid.*

Le parole, dunque: parole profetiche, parole come pienezza dell'anima. Nel saggio *Magija slov* [La magia delle parole], contenuto nella raccolta *Simvolizm* del 1910, Andrej Belyj distingueva per parte sua la «parola-termina», quello «splendido cristallo morto, dalla «parola viva», la «parola-carne», considerabile davvero come «un organismo fiorente»⁸. Nuove parole magiche – diceva allora Belyj – potranno permetterci di «esorcizzare le tenebre della notte che incombe su di noi. Siamo ancora vivi, ma lo siamo perché ci atteniamo alle parole». Così, seppur vicino alla sua svolta antroposofica, in consonanza con alcune delle pagine di Florenskij, amico fraterno in gioventù, poi perduto, ma eterno amico, il poeta pietroburchese profetizzava l'arrivo di quegli artisti che avrebbero forgiato «con parole luminose i nuovi simboli della fede; la crisi della conoscenza sembrerà loro soltanto la morte di vecchie parole», poiché «l'umanità è viva finché esiste la poesia della lingua»⁹.

Secondo i termini del saggio di Andrej Belyj *Simvolizm* [Simbolismo], pubblicato sulla rivista «Vesy» nel 1908, la parola dovrebbe in qualche modo «divenire carne», presentandosi a un tempo come simbolo della creazione: la vita dell'artista «deve divenire artistica» ed egli stesso identificarsi in una «parola divenuta carne». Le forme dell'arte condurrebbero necessariamente alla tragedia, ma la vittoria dell'artista sulla tragedia sarebbe destinata a portare un'autentica «trasformazione dell'arte in religione della vita»¹⁰.

2. L'arte come «rivelazione dell'archetipo»

Nei primi anni del Novecento russo, dunque, il fenomeno culturale del *Bogoiskatel'stvo* coinvolgeva filosofi, poeti, letterati, religiosi, intellettuali in genere: essi erano i «cercatori di Dio», individui che, a pieno titolo, prendevano parte alla cosiddetta rinascita filosofica e religiosa russa, fermento caratterizzato da tensioni culturali, di volta in volta legate a simbolismo, apocalitticismo, prometeismo, filosofia idealista, pensiero e immaginario di Nietzsche, Dostoevskij, Solov'ëv, Goethe, Kant, Tolstoj. Pavel Florenskij – anche e, certamente, non solo in quanto lettore delle opere di Nietzsche – è stato da tempo identificato come un autentico «cercatore», intellettuale che visse a pieno il suo tempo, prendendo posto tra quei protagonisti¹¹.

⁸ A. Belyj, *La magia delle parole*, in Id., *Il colore della parola*, a cura di R. Platone, Napoli 1986, pp. 266-267.

⁹ Ivi, p. 279.

¹⁰ Id., *Il simbolismo*, in Id., *Il colore della parola*, cit., p. 122.

¹¹ Cfr. Ju. V. Sineokaja, *Vosprijatie idej Nietzsche v Rossii: osnovnye etapy, tendencii, značenie* [La ricezione di Nietzsche in Russia: tappe fondamentali, tendenze, significato], in Id. (a cura di), *F. Nietzsche i filosofija v Rossii* [F. Nietzsche e la filosofia in Russia], Sankt-Peterburg 1999, pp. 7-37; Id., *Rubež vekov: russkaja sud'ba Sverchčeloveka Nietzsche* [La frontiera dei secoli: la fortuna russa del Superuomo di Nietzsche], in Id. (a cura di), *F. Nietzsche i filosofija v Rossii*, cit., pp. 58-74; Id. (a cura di), *Friedrich Nietzsche. Pro et Contra*, Sankt-Peterburg 2001.

Ma chi era esattamente Nietzsche in Russia a cavallo tra Ottocento e Novecento? Egli era il «grande catalizzatore»¹², i cui testi venivano trascritti, trasformati, rielaborati, travisati. Di lui si parlava e si scriveva, anche indirettamente, per quanto le sue opere principali – per certo anche a causa della censura ecclesiastica, impegnata a vietare persino le edizioni in tedesco – avessero fatto la loro comparsa in traduzione soltanto negli ultimissimi anni del secolo. L'amore tra il professore di Basilea e la Russia fu comunque un amore grande e reciproco: nell'ambito della sua corrispondenza con Georg Brandes, per esempio, il 10 aprile del 1888, egli poteva sostenere addirittura di essere entrato in contatto con «sostanzialmente quasi tutto ciò che fiorisce tra Parigi e Pietroburgo»¹³, chiedendo sostegno all'amico affinché lo aiutasse a rendere noto il suo nome a Parigi e, appunto, in Russia. Proprio un importante saggio di Brandes su Nietzsche – avrebbe toccato peraltro i termini delle categorie di apollineo e dionisiaco – avrebbe fatto la sua comparsa proprio in russo nel 1900, tra le pagine della rivista «Russkaja mysl'», guadagnando certamente un'influenza di non poco conto.

Sotto la spinta dell'interpretazione nietzscheana di Solov'ëv, il movimento della rinascita inizia a concentrare dunque la propria attenzione sui problemi filosofici, religiosi, storico-culturali ed esistenziali delle opere maggiori del tedesco. Il necrologio redazionale pubblicato nel 1900 da «Mir Iskusstva» riconosce chiaramente l'affinità, di più: «A noi, russi, egli è particolarmente vicino»¹⁴.

Florenskij richiama il filosofo tedesco già in margine alla sua monumentale opera *La colonna e il fondamento della verità*, pubblicata in prima stampa a Mosca nel 1914. Il cristianesimo, sostiene il filosofo, pur essendo una religione dell'amore, non potrebbe essere certamente considerato come una religione dell'altruismo. Florenskij individuava appunto una connessione stretta tra gelosia e amore ardente, richiamando Nietzsche nei termini della concezione del popolo greco come del «popolo più geloso». Allora, «se il genio più illustre e la fede più pura ci mostrano la gelosia come forza positiva e necessaria nell'essere dell'amore, sia umano che divino, vuol dire che è proprio così»¹⁵. La gelosia non

¹² Cfr. Ju. V. Sineokaja, *Rossiskaja Nietzscheana*, in Ju. V. Sineokaja (a cura di), *Friedrich Nietzsche. Pro et Contra*, cit., p. 2. Secondo il grafico che prende in considerazione le pubblicazioni edite in russo, francese, tedesco e inglese tra il 1870 e il 2000, la Russia si trovava prima del 1917 al secondo posto per numero di titoli, direttamente al seguito della Germania e prima della Francia. Cfr. Ivi, p. 9.

¹³ G. Brandes, F. Nietzsche, *Corrispondenza Brandes-Nietzsche (1887-1889)*, in G. Brandes, *Radicalismo aristocratico. Un saggio su Friedrich Nietzsche*, in Id., *Radicalismo aristocratico e altri scritti su Nietzsche*, a cura di A. Fambrini, Trento 2001, p. 110.

¹⁴ *Nekrolog Nietzsche* [Necrologio], «Mir iskusstva», 4, 1900, p. 47. Cfr. Ju. V. Sineokaja, *Rossiskaja Nietzscheana*, cit., p. 18.

¹⁵ P. A. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità. Saggio di teodicea ortodossa in dodici lettere*, a cura di E. Zolla, trad. it. P. Modesto, Milano 1974; a cura di N. Valentini, rev. trad. it. R. Zupan, N. Valentini, Cinisello Balsamo 2010; trad. it. Emilia Sassi, Kira Mladič, intr. di R. Revello, Milano-Udine 2012.

sarebbe altro che uno dei momenti dell'amore e sarebbe allora impossibile amare senza gelosia.

Nelle lezioni raccolte in *Smysl idealizma* [Il significato dell'idealismo], Florenskij richiama la raccolta di saggi di Vjačeslav I. Ivanov *Po zvězdam*, per considerare come il poeta e il pittore salgano *a realia ad realiora* [da cose reali a cose più reali] e come all'interno di un percorso artistico le opere stesse siano *entia realiora* [enti più reali], enti più reali rispetto alla povertà del mondo, ancora distante dagli *universalia* del mondo delle idee¹⁶. In *Molennye ikony prepodobnogo Sergija* [Icône di preghiera di san Sergio], il filosofo stesso affermava che l'arte non potrebbe avere un fondamento psicologico, ma piuttosto ontologico, essendo essa stessa «rivelazione dell'archetipo»¹⁷.

Il modo in cui Florenskij legge le pagine del professore di Basilea – in alcuni casi peraltro richiamato anche in riferimento al concetto di superuomo – passa certamente attraverso l'amicizia con Andrej Belyj oltre che per la frequentazione delle pagine di Ivanov. Il primo, del resto, avrebbe effettivamente introdotto la distinzione tra apollineo e dionisiaco nel problema epistemologico della conoscenza – già nel saggio *Formy iskusstva*¹⁸ [Le forme dell'arte] pubblicato, ancora studente in Matematica, sulla rivista «Mir iskusstva» nel 1902 –, lasciandosi influenzare da Nietzsche nella riflessione sulla natura e sull'origine delle arti, sul ruolo del mito nell'arte e nella società, sul significato e sull'interpretazione dei miti e dei simboli nell'arte.

3. L'artista è un mistico, il filosofo è un bambino

In *Iconostas*, saggio originariamente tradotto in italiano con il titolo *Le porte regali*, Florenskij sostiene che vi siano due mondi, e che i due mondi, quello del «visibile» e quello dell'«invisibile», siano costantemente in stretto contatto tra loro. Il problema del loro limite e del loro limitare, del confine e del suo «scioglimento», cioè di ciò che unisce i due mondi e di ciò che a un tempo li distingue e separa, prende per Florenskij avvio nella «vita della nostra anima», giacché «anche in noi la vita nel visibile si alterna alla vita nell'invisibile». Il sogno, in particolare, viene in tal senso dal filosofo identificato come «il primo e più comune passo della vita» dell'uomo «verso l'invisibile»¹⁹. Esso si presenta come una sorta di dramma: il sogno ha, per così dire, una propria verità artistica in senso teleologico²⁰, dal momento che le immagini che lo separano dalla realtà,

¹⁶ Cfr. P. A. Florenskij, *Il significato dell'idealismo*, a cura di N. Valentini, trad. it. R. Zupan, Milano 1999, p. 82.

¹⁷ Id., *Icône di preghiera di San Sergio*, in Id., *La mistica e l'anima russa*, a cura di N. Valentini, trad. it. C. Zonghetti, Cinisello Balsamo 2006, pp. 157-158.

¹⁸ Cfr. A. Belyj, *Le forme dell'arte*, in Id., *Il colore della parola*, cit., p. 181.

¹⁹ Cfr. Id., *Iconostasi*, a cura di G. Giuliano, Milano 2008, pp. 19-21. Resta fondamentale il confronto con la prima traduzione dell'opera, cfr. *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Milano 1977.

²⁰ Cfr. Id., *Iconostasi*, cit., p. 27.

«debole frontiera di quaggiù e il baluardo di lassù», permettono allo stesso tempo una congiunzione tra due condizioni completamente diverse.

Anche nella creazione artistica – così come in ogni «trapasso da sfera a sfera» –, secondo le pagine di *Iconostas*, l'anima viene per Florenskij sollevata dal mondo terreno per farsi spazio nel mondo celeste. Così accade nella pittura delle icone del Medioevo russo, autentiche opere d'arte di santi autentici. In quel luogo, nel mondo delle idee, l'anima contempla e tocca i noumeni delle cose. Poi, impregnata di conoscenza, essa ritorna al terreno, dando origine a un vero e proprio «sogno sostenuto». È dunque allora già avvenuto lo «scioglimento dionisiaco dei vincoli del visibile», che è anche ciò che permette l'arrivo delle «idee», che sono in altri termini il «volto», rappresentazione della «visione apollinea del mondo spirituale»²¹. L'anima del mistico è per questo l'anima dell'artista.

La legge di base è ovunque una sola: l'anima si estasia del visibile e, perdutolo di vista, resta rapita dalla sfera dell'invisibile; questa è *lo scioglimento dionisiaco dei vincoli del visibile*. E involatasi in alto, nell'invisibile, l'anima ridiscende verso il visibile e allora le sorgono davanti le immagini già simboliche di questo mondo, i sembianti delle cose, le idee: questa è *la visione apollinea del mondo spirituale*.²²

Nel trattato sull'opera d'arte composto tra il 1924 e il 1925, Florenskij metteva in questi termini l'accento sulla creazione artistica:

È un profondo errore il fatto che il ricercatore pretenda di essere più attento dell'autore e non capisca che quest'ultimo *non voleva* cancellare le tracce del suo percorso creativo, perché esse rientrano nella costruzione stessa, e cancellarle o occultarle significherebbe privare l'opera stessa della sua struttura per quanto riguarda la sua linea temporale. Il lettore e lo spettatore devono crescere nell'opera insieme all'autore e sopportare le fratture e le svolte attraverso le cui stratificazioni si è formato il tessuto stesso dell'opera. Sono proprio queste infatti le giunture del tempo che danno all'opera il proprio ritmo interiore senza il quale essa è morta e meccanica. Se non si cerca nell'opera una nuda trama ma proprio l'opera stessa, allora non si può non vedere come la bellezza essenziale dell'opera, la sua incisività, la sua anima, stiano in questa sua crescita, nel suo svilupparsi nella vita dell'artista, in queste contraddizioni inaspettate, e tuttavia stimolate dalla necessità stessa di crescita interiore.²³

Nel percorso creativo dell'estetica di Pavel Florenskij, l'artista – come nella più alta ascesi della mistica – è dunque sempre soggetto a un'andata e a un ritorno, mentre il fruitore, come nel caso delle icone, opera d'arte per eccellenza, vede l'insieme nelle singole parti²⁴.

²¹ Ivi, p. 31. Scriveva Nietzsche nel 1872: «Lo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'*apollineo* e del dionisiaco, similmente a come la generazione dipende dalla dualità dei sessi, attraverso una continua lotta e una riconciliazione che interviene solo periodicamente». F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 21.

²² P. A. Florenskij, *Iconostasi*, cit., p. 31.

²³ Id., *L'analisi della spazialità e del tempo*, cit., pp. 201-202.

²⁴ Cfr. Antonio Maccioni, *Un filosofo nel gulag. Arte e letteratura in Pavel A. Florenskij, dall'Accademia teologica di Mosca ai campi di concentramento sovietici*, Sesto San Giovanni 2020.

L'artista-mistico è allora una delle figure centrali dell'estetica del pensatore russo: essa si approssima, nelle lezioni sulla concezione cristiana del mondo, tenute all'Accademia di Mosca nel 1921, alla figura del filosofo-bambino, contraddittoria e antinomica nella sua essenza. Le cose del mondo sono nell'economia generale del pensiero di Florenskij appunto caratterizzate dall'antinomia – contraddizione per eccellenza, tra le categorie fondamentali della sua stessa filosofia –, intesa come l'essenza delle esperienze vitali e come tessuto interiore dell'esperienza religiosa e dogmatica a un tempo. L'antinomia è posta da Florenskij a tema in alcune celebri pagine della lettera sesta della sua opera *La colonna e il fondamento della verità*, presentata appunto in traduzione con il titolo *La contraddizione*; ritorna, ancora, nella lettera nona, *La creatura*, dove l'esperienza del dramma e, appunto, dell'atto ascetico, è presentata in opposizione alla fede superficiale.

Dio e il mondo, lo spirito e la carne, la verginità e il matrimonio nella loro antinomia, sono in un rapporto reciproco di tesi e antitesi. Ad una riflessione religiosa superficiale questa antinomicità può sembrare quasi irrilevante, ma ciò significa annullare e la tesi e l'antitesi. L'uomo che non ha provato il dramma e non ha alle spalle un atto ascetico, non capisce la bellezza interiore né della tesi né dell'antitesi. Così, per una fede superficiale, l'immoralità è qualcosa di simile al matrimonio e il matrimonio poco si distingue dall'immoralità; ambedue convengono in una specie di semimatrimonio e semiadulterio. [...] Si arguisce che nella coscienza della persona che si va spiritualizzando si delinea la bellezza di ambedue i lati dell'antinomia, la tesi e l'antitesi si fanno sempre meno compatibili col raziocinio e diventano sempre più incompatibili l'una con l'altra. Ma per una coscienza religiosa superiore l'antinomia appare interiormente una, spiritualmente valida e integra.²⁵

L'atto ascetico corrisponde nelle lezioni sulla concezione cristiana del mondo del 1921 al passo compiuto dall'artista dell'icona e al passo compiuto dal filosofo-bambino, passo che diviene capace di un ritorno interstiziale all'infanzia, inteso anche come reversività del tempo passato: questo ritorno è testimoniato dalla capacità di provare meraviglia, ed è ciò che permette il superamento, nell'approssimarsi alla «creatura originaria», degli esiti della cultura rinascimentale, cultura purificata di ogni acendenza magico-medievale e anche per questo incapace di stupirsi di alcunché. Ritorna dunque costantemente nelle pagine di Florenskij l'opposizione antinomica tra un visione scientifica del mondo e una visione magico-infantile²⁶. In tal senso, l'alternanza di Rinascimento e Medioevo della cultura, intesa anche come variante per estensione della dicotomia Kant-Platone,

è un tema che ritorna spesso negli scritti di Florenskij. Su di esso imposterà l'ultimo corso di storia della filosofia all'Accademia Teologica di Mosca, nell'autunno del 1921, in piena era sovietica. La storia del pensiero umano, per il filosofo russo, è divisa in questi due percorsi: «Lo spirito dell'uomo ha due aspetti: notturno e

²⁵ Pavel A. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, cit., Milano-Udine 2012, pp. 270-271.

²⁶ Id., *La concezione cristiana del mondo*, a cura di A. Maccioni, Bologna 2011-2019, pp. 84-88.

diurno, femminile e maschile, epoca medievale e rinascimentale, sogno e veglia». Nel rinascimento, “diurno” e “maschile”, le parti precedono l’intero e dunque si ha la distruzione della forma. Nel medioevo, al contrario, l’intero precede le parti e questo è il presupposto essenziale di una concezione religiosa del mondo, la quale altrimenti non può darsi in alcun modo.²⁷

Il rovesciamento della prospettiva – è quanto caratterizza l’icona russa ed è ciò che ha di fatto, in prima istanza, reso celebre la filosofia di Florenskij nella cultura occidentale – viene dunque dal professore all’Accademia moscovita ritrovata e chiaramente individuata, non a caso, anche nei disegni dei bambini. Essi, come nel punto più alto dell’arte russa, come nelle opere dei suoi più grandi artisti, presentano appunto di frequente quello che si risolve nell’essere un autentico rovesciamento della prospettiva, circostanza che li avvicina di fatto a un’esperienza artistica medievale e mistica nella sua essenza.

Nei suoi scritti autobiografici, del resto, Florenskij ritorna spesso su questo tema, rivelandolo come uno tra quelli a lui più cari: persino i sistemi filosofici dei grandi maestri si risolverebbero talvolta nell’essere riproposizioni di percezioni e idee avute nell’infanzia. Vi sarebbe dunque un profondo legame tra una determinata visione del mondo e le esperienze infantili, il mondo dei bambini. Nelle pagine raccolte all’interno del volume *Ai miei figli*, egli giunge infatti a sostenere che

se allievi e seguaci capissero su che cosa si fondano le teorie dei loro maestri, su quali intuizioni dell’infanzia scovre di razionalità, cesserebbero di *jurare in verba magistri*, ma nel contempo comprenderebbero assai meglio la loro personalità recondita e infantilmente geniale.²⁸

Tale convinzione è rinforzata da una confessione che lo stesso filosofo mette in pagina un po’ più avanti: egli sostiene che le sue concezioni religioso-filosofiche non uscirono tanto dai libri di filosofia, quanto, prima di tutto, dalle sue osservazioni di bambino, come per esempio «dal tipo di paesaggio a cui ero avvezzo»²⁹, tra gli affioramenti delle rocce montane, anche grazie al perdurare su determinati argomenti della stessa percezione della prima infanzia, riconosciuta ancora come giusta ormai in vecchiaia, ultima prova di quella infallibilità.

Non sono mai riuscito ad intendere il tempo come qualcosa che scorre irreversibilmente; da che sono in grado di pensare, sono sempre stato convinto che se ne andasse da qualche parte, che magari fluisse proprio in quelle crepe e in quelle gole e che lì si nascondesse, si addormentasse; ma sapevo che un giorno saremmo arrivati fino a lui, e lui si sarebbe risvegliato. Il passato non è passato: è una sensazione che ho sempre avuto chiara davanti agli occhi, e in tenerissima età ancor più chiara che

²⁷ Andrea Oppo, *Platone e Kant nell’epistemologia di Florenskij*, in S. Tagliagambe, M. Spano A. Oppo (a cura di), *Il pensiero polifonico di Pavel Florenskij. Una risposta alle sfide del presente. Atti del convegno per gli 80 anni dalla morte*, Cagliari 2018, pp. 388-389.

²⁸ Id., *Ai miei figli. Memorie di giorni passati*, a cura di N. Valentini e L. Žak, Milano 2003, p. 86.

²⁹ Ivi, p. 140.

in seguito. Percepivo la realtà vischiosa del passato e crescevo con la sensazione che, in effetti, stavo toccando qualcosa che era accaduto molti secoli prima, e che in essa entravo con la mia anima³⁰.

Antonio Maccioni

✉ anmaccioni@gmail.com

³⁰ Ivi, p. 80.