

Congresso Internazionale
SEMIOTICA DEL TESTO MISTICO
L'Aquila - Forte Spagnolo - 24/30 Giugno 1991

Andrei Shishkin

**IL VERBO QUALE INCARNAZIONE
NEGLI SCRITTORI RUSSI
DEL SIMBOLISMO**

(Estratto dagli Atti del Congresso)

L'Aquila
Edizioni del Gallo Cedrone
25/27 Via Andrea Bafile
1995

IL VERBO QUALE INCARNAZIONE NEGLI SCRITTORI RUSSI DEL SIMBOLISMO

di *Andrei Shishkin*
Università di Salerno

Dobbiamo al padre Pavel Florenskij uno dei testi mistici più luminosi e concreti della cultura russa della fine del XIX - inizio XX secolo. Egli racconta di aver udito una voce angelica che aveva la forma di un imperioso richiamo. Questa esperienza causò in lui una mutazione spirituale, o, più precisamente, una conversione.

Si rivelano, in questa esperienza, i doni metafisici di Florenskij, le fonti della sua idea di simbolo, che si basa sull'interazione di trascendente e immanente, di spirituale e fisico.

Il racconto in questione si trova nei "Ricordi degli anni passati" dell'autore pubblicati non molto tempo fa'. L'episodio culminante della narrazione è la descrizione della rottura intellettuale e spirituale avvenuta nell'anno 1899. Florenskij ricordava così la propria condizione quando era giovane, lontano dalla religione e dalla Chiesa: "educato nel totale isolamento da ogni visione religiosa, consideravo la religione come qualcosa di completamente alieno, e, quindi, le ore di religione al ginnasio sembravano un obbligo ostico e ridicolo. Appuntai al muro un orario delle lezioni, e cerciai di nero le ore previste per i corsi obbligatori di catechismo e le preghiere perché mi sembravano sprecate e irrecuperabili".

Nel 1899 accade, comunque, un avvenimento che Florenskij stesso definì "una valanga". Esso muta radicalmente la sua percezione del mondo e inizia, secondo le sue parole, una presa di coscienza della natura ontologica del mondo spirituale. Una spinta interiore, racconta Florenskij, lo risvegliò da un sonno profondo: "Echeggìo nell'aria una voce assolutamente distinta e vigorosa che, per due volte, pronunziò il mio nome: 'Pavel! Pavel!' e null'altro. Non vi era né biasimo né supplica, nemmeno un'affettuosa premura. Era una chiamata in chiave maggiore (...). Esprimeva in modo diretto e preciso ciò che intendeva esprimere: una chiamata (...). Lacerava la mia coscienza che conosceva la semplicità soggettiva e l'illusorietà soggettiva del razionale, e l'oggettività dell'irrazionale mi si presentava come infinitamente fluido e complesso e misterioso e indefinito" (p. 146).

Come si può non ricordare l'analogo richiamo dell'invisibile Loquente, di cui parla l'apostolo Paolo ("una voce che... diceva, Saul, Saul, perché mi

perseguiti?” - Atti 22:7). Ma dal racconto dell’apostolo noi veniamo a sapere, che “quelli che erano con lui... non udirono la voce di Colui che mi parlava” (Atti, 22:9), mentre la chiamata di Florenskij probabilmente poteva essere sentita da altri, i quali, però, non avevano il dono di distinguere nel fenomeno fisico “la voce dall’alto”. I chiarimenti di Florenskij in modo straordinario uniscono l’aspetto reale e quello soprannaturale svelando la sua concezione del legame del “noumeno” col “fenomeno”, vale a dire dell’incarnazione, del “simbolo”.

Florenskij non dubitava che la voce misteriosa, che miracolosamente scopriva dinanzi a lui l’ontologicità del mondo spirituale, fosse una voce dall’alto. Ma quale era la materia fisica di questa voce? “Pensando... alla sua natura, sembra più corretto attribuirle a un messaggero celeste, non ad un essere umano... Ma sono propenso a pensare che tale base esistesse, pur sempre sotto forma di una voce dal cortile attiguo, dietro la casa nostra, oltre l’alto muro di mattoni e, addirittura, presumo che questa voce gridasse il mio nome, senza certo rivolgersi a me (...). Il mio udito era molto probabilmente troppo rozzo per percepire immediatamente, senza un altoparlante, una voce angelica. Ma tramite quel mediatore fisico, io la sentivo non come la voce stessa, ma ciò che ne era il motore spirituale, il richiamo dall’alto; e perciò il timbro e l’espressione si erano spogliati della loro indole terrena” (p. 146).

Questa narrazione di Florenskij in modo sorprendente ricorda il noto racconto della conversione di S. Agostino. Come è testimoniato nell’ottavo libro delle “Confessioni”, “dalla casa vicina... giunge canterellata una voce — di bambino o di bambina, non so — che ripeteva a guisa di ritornello: ‘prendi, leggi; prendi, leggi’” (S. Agostino, 1991, p. 228).

Obbediente alla sua chiamata, Agostino aprì le lettere di S. Paolo, il cui significato sconvolse la sua anima. Decise così di farsi battezzare, decisione che aveva a lungo ritardato.

Qui è importante fare una distinzione. Quali furono le prime azioni di Agostino dopo che fu raggiunto dal suono di quelle parole? S. Agostino scrive: “Di colpo... il mio pensiero va ricercando attentamente se quella sia una delle cantilene che i fanciulli sogliono ripetere in qualche loro gioco; ma non rammento affatto di averla già udita. Frenai il corso delle lacrime, mi alzai, sicuro che quella voce non era altro che un ordine del cielo di aprire il libro e di leggere il primo capitolo che mi capitasse sotto gli occhi”.

In altre parole Agostino si convinse dell’autenticità di quella chiamata dall’alto quando dedusse che la voce non apparteneva a nessun essere terreno. Florenskij aveva la certezza che la sua voce provenisse dal mondo celeste, ma al contrario, essa giungeva a lui attraverso una mediazione fisica, una chiamata accidentale. Come Florenskij ci spiega, la chiamata era un grido reale

del cortile vicino, ma allo stesso tempo aveva una certa “fonte trascendente”. Stiamo qui seguendo lo sviluppo logico degli scritti di Florenskij sull’arte, secondo cui la materia fisica dell’icona, per esempio il legno, i colori, portano in sé le energie del prototipo divino².

Non si può concepire Florenskij fuori dal contesto del “Simbolismo religioso-filosofico” russo a lui contemporaneo. Infatti, profondi legami spirituali ed intellettuali lo uniscono ai protagonisti di questo movimento. L’asse nascosto di questa riflessione dei Simbolisti era la ricerca dello *status* ontologico del simbolo, dell’incarnazione del trascendente, del verbo. Volendo fare un riepilogo di quegli anni Nikolai Berdjaev scriveva nel 1944: “La sete di un autentico ontologismo, di una vita autenticamente esistenziale è caratteristica in tutto il pensiero russo” (Berdjaev, 3, p. 8). Si tratta di un tema vasto. Per un orientamento generale, a nostro avviso, sono indispensabili alcune brevi considerazioni, che seguiranno in ordine numerico.

1. Nella letteratura della fine del XIX - inizio XX secolo la comparsa di testi di orientamento simbolico “richiedeva”, stimolava i tentativi di rinnovamento, attraverso una riflessione, del sistema integrale dell’arte arcaica, con l’artista “mago”, o “teurgo” o “sciamano” al centro. Succedettero in seguito, negli anni della prima rivoluzione russa, le concezioni del teatro-mistero elaborato intorno al popolo-coro e all’artista-mistagogo (Cfr., innanzitutto, Minz, 1989). Tutti questi sistemi di “arte integrale” — si badi bene — erano collegati alla religione. In primo luogo si riferiscono specificamente alla corrente letteraria chiamata “i giovani simbolisti”.

2. Nei versi e nei saggi teoretici di questi simbolisti russi emerge l’espressione di Giovanni Evangelista “E il Verbo si fece carne”. La monografia di S. Trubeckoj “La dottrina del Logos nella sua storia”, pubblicato nell’anno 1906, è stata uno stimolo scientifico per le riflessioni sul Verbo-Logos della generazione dei Simbolisti del primo decennio del XX secolo³.

3. Nel 1907 Nikolai Berdjaev scriveva: “La storia delle religioni mondiali è una graduale e parziale scoperta, la rivelazione del significato del mondo secondo immagini ed aspetti diversi. In questa storia istruttiva riscontriamo una ricerca del Verbo, in cui sarebbe espressa l’essenza del mondo, il mistero sovra-razionale dell’universo, il suo significato.

E nel Verbo (nella Ragione, nel Logos) troviamo il riflesso adeguato del mistero del mondo, del significato dell’universo... La storia del Verbo è la grande storia della scoperta da parte dell’umanità del significato assoluto delle cose, e in questa storia vi è il momento in cui il Logos s’incarna, il Verbo

diventa carne. La rivelazione del Logos in me non rimane astratta, diventa carne e sangue della storia” (Berdjaev, 1907, p. XVIII). Nel 1916 scrivendo una critica su un poeta simbolista (come non raramente egli faceva in modo soggettivo ed ingiusto), Berdjaev notava: “nelle sue opere il confine fra l’essere primario e quello riflesso viene sempre annullato. Non è il verbo che diventa carne, ma è la carne che diventa verbo, l’essere si trasforma in verbo. Il verbo è nella sua essenza ontologico”. Al di là della questione se Berjaev avesse ragione o meno in questo caso (probabilmente no), è significativo che il problema del “verbo incarnato” appare qui il punto centrale della sua critica estetica.

4. Nell’introduzione al suo libro intitolato “Il Simbolismo”, nel quale l’omonimo movimento è in qualche modo codificato, Belyi scriveva: “il Simbolismo per me è una certa professione di fede religiosa, che ha i suoi dogmi propri; un dogma è per me il Verbo fatto carne, ma tutto ciò è meglio espresso nel primo capitolo del Vangelo secondo S. Giovanni”. Nell’articolo “L’emblematica del senso” Belyi ha strutturato il suo paradigma dell’interpretazione del simbolo e l’illustra con uno schema (vedi appendice 1). Belyi descrive qui “la scala delle creazioni”, il moto di ascesa e discesa, nel suo genere in viatico spirituale. La piramide è incoronata dal “Simbolo”, contrapposto da Belyi al simbolo con lettera minuscola, ossia dall’“Unità Simbolica”, oppure dal “Simbolo delle incarnazioni”. Questo ultimo termine, sembra essere per Belyi uno dei nomi aggiunti a Dio, nome, basato sul testo del capitolo primo di S. Giovanni. (Cfr. “Il Simbolo non può essere dato senza una simbolizzazione; ed è per questo che lo raffiguriamo in un’immagine; chiamiamo simbolo nel senso più lato del termine l’immagine incarnante il Simbolo — tale Sembante è ad esempio Dio, come qualcosa che è” (Belyi, 1987, p. 114). Altrove Belyi chiarisce: “Parlando il linguaggio delle religioni, la creazione ci conduce all’epifania, il *Logos* universale assume il Sembante umano” (Belyi, 1987, p. 105-6). In seguito Belyi mostra quale significato assume il simbolo delle incarnazioni, quando durante la discesa s’incrocia con la prima linea orizzontale superiore: “Nel dare una definizione metafisica della teurgia, diremo che il suo compito è quello di mostrare l’unità metafisica nell’immagine umana (nel sembante) e di tramutare il verbo (il principio) in carne (nel contenuto della nostra attività); è questo il significato della metafora “tramutare il verbo in carne”. Ecco cosa dice a tal proposito l’apostolo: “All’inizio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio, e il Verbo era Dio” (Belyi, 1987, p. 106). Interpretando questo scritto Steven Cassedy, l’autore di una penetrante ricerca sull’arte belyiana, giustamente ravvisa una vicinanza dei principi formali della simbologia estetica del poeta ai principi della teologia dell’icona nella

tradizione della chiesa ortodossa. Cassedy indica che per quanto il prototipo dell'icona sia l'Essere Trascendente, nel verbo — secondo il pensiero di Belyj — l'immanente e il trascendente si fondono (Cassedy, 1987, p. 305-306).

5. Parlando della concezione del verbo — immagine — simbolo — icona è necessario, innanzitutto, far riferimento al pensiero di due figure chiave del Simbolismo russo - padre P. Florenskij e Vjačeslav Ivanov. Fra i saggi di Vjačeslav Ivanov l'articolo "I limiti dell'arte" più di tutti ha richiamato l'attenzione dei contemporanei, in primo luogo dello stesso Florenskij. Ivanov lo lesse in forma di intervento alla Società religiosa-filosofica di Mosca nel 1913, e in seguito il 22 gennaio 1914 nella sala dei concerti dell'Istituto Tenišev di Pietroburgo. Fra il pubblico vi era anche Aleksandr Blok. Avuta da Ivanov copia dell'articolo, Florenskij gli spedì una lettera, che conteneva il proprio giudizio critico sulla problematica in questione⁴.

6. Una delle idee centrali del testo ivanoviano è la meditazione sull'epifania mistica, verso la quale si eleva l'uomo spirituale. In quale misura la creazione artistica partecipa all'epifania? Ad un primo sguardo la posizione di Ivanov appare significativamente più cauta, e per quanto riguarda il rapporto con la dottrina della Chiesa ortodossa, più ponderata di quella di Belyj. Secondo Vjačeslav Ivanov l'epifania può essere una chiara visione o contemplazione di realtà superiori solo in casi eccezionali e si trova fuori dei limiti del processo della creazione artistica in senso proprio. Staccandosi dal mondo terreno, superando la fascia dei miraggi della fantasia, e quindi del deserto austero, l'artista si innalza *a realibus ad realiora*, dal reale al più reale, avvicinandosi forse all'*Ens realissimum*, alla Realtà Suprema. Discendendo, di nuovo attraversa la fascia dei miraggi delle fantasie, dove in sogno gli appare specularmente riflessa "l'epifania che era balenata davanti ai suoi occhi". È questo il momento di traslazione della visione della realtà suprema nella lingua della cultura. Infine, discendendo sulla terra, egli incarna con l'arte ciò che gli era apparso.

Bisogna qui distinguere due aspetti. 1°. Questa teoria non rifiuta la veridicità, la realtà del mondo terreno; il compito dell'artista è di trovare il senso del significato più alto nelle cose di livello empirico, svelare l'aspetto più reale del reale. 2°. Il rapporto con la Realtà Suprema. Importante è qui una riserva dell'autore. Solo taluni artisti, dotati di particolare intuito mistico, attingono la Realtà Suprema. Fra di essi Ivanov indica Dante come colui che ha raggiunto le più alte gerarchie del Simbolo. Ivanov ha formulato nei particolari questa teoria della creazione poetica-visionaria nell'articolo su Skriabin del 1915 e nei suoi corsi sulla poetica tenuti a Baku nel 1921-22. Riscrisse

in italiano e ridisegnò lo schema di una variante di questa teoria negli anni quaranta (vedi appendice 2).

Un confronto dello schema di Ivanov con quello di Belyj permette di vedere le differenze e le somiglianze nella concezione dei due protagonisti del Simbolismo russo. In comune Ivanov e Belyj hanno l'orientamento verticale del movimento spirituale dell'artista (secondo Belyj, una "scala delle creazioni") l'anelito verso l'epifania (sull'ascesa e discesa nella poesia di Ivanov cfr. Terras, 1983).

Come vede Ivanov la presenza del trascendere nel simbolo? Secondo "I limiti dell'arte", il simbolo non può essere in modo incondizionato identificato con l'icona. Consideriamo la seguente formula:

"L'azione recondita del simbolo non è l'azione recondita della vita. Difatti, anche se ogni vero simbolo è in qualche modo incarnazione della verità divina vivente ed è dunque, per ciò stesso una realtà, una vita reale, nondimeno rimane una realtà di natura inferiore, partecipa dell'essere solo in quanto fa parte di un concatenamento di simboli; questa realtà è ontologica soltanto in relazione ad entità inferiori e *meonica* in confronto con realtà più reali... Il simbolo è vita mediante e mediata, non è forma che contiene, ma forma attraverso la quale fluisce la realtà, vi balena, vi si spegne — è il *medium* delle epifanie che lo traversano" (Ivanov, II, p. 647).

Quindi, il simbolo funge da *medium*, da mediatore, non è né un'*allegoria*, e nemmeno una *tautogoria*⁵ che racchiude in sé l'integrità della verità trascendente. Il simbolo è assunto e trasceso dalla realtà sacramentale, come diceva il poeta in una commemorazione di Skriabin.

Ivanov è più affermativo quando parla della compartecipazione potenziale del Verbo al trascendente nella lingua popolare e nazionale. Considerazioni degne di rilievo a questo proposito si trovano non nel saggio programmatico, redatto per i Simbolisti russi e letto più volte davanti all'élite delle due capitali, pieno di formule precise e ponderate, bensì nel brano metaforico dedicato alla lingua russa, scritto come reazione al tragico ottobre del 1917. Qui il Verbo non è il mediatore della verità trascendente: è invece il principio che genera e crea, è il mezzo di trasformazione del Mondo.

Nel centro della metafora ivanoviana vi è l'immagine dell'*arbor verborum*, che cresce dal seme della lingua. "Nel genio della lingua, — scrive —, giacciono fin dall'inizio i semi di ogni geniale intuito nazionale, di ogni fiorire della santità. Sia Puškin che Sergij Radonežskij recepiscono non soltanto le forme del loro divenire interiore, ma anche i primi stimoli segreti per la futura azione gloriosa all'ombra vitale dell'*arbor verborum* natale, che nutre le proprie radici nella Madre-Terra e eleva le fronde nel sottile etere dell'azzurro sofiano" (Ivanov, IV, p. 677).

L'opera spirituale di S. Sergij di Radonež in quanto iniziatore dell'esicismo russo e l'opera verbale del poeta sono qui collegati non a caso. In un certo senso Puškin occupa, nel contesto, un posto simile a quello di Dante in "I limiti dell'arte".

In un altro articolo, riferendosi a Puškin, Ivanov usa una espressione a prima vista insolita — "onomatodosso", vale a dire chi glorifica il nome. "Puškin è un onomatodosso. I suoi nomi sono le vive energie delle idee stesse (...). Percepisce gli oggetti 'sub specie ideae', sempre rivelando in essi l'idea come prototipo" (Ivanov, IV, p. 636).

7. Questa caratteristica di Puškin non è casuale, e ci porta ad una corrente della spiritualità ortodossa dell'inizio del XX secolo, senza la quale sarebbe difficile seguire la ricerca del trascendente nel Verbo nella cultura russa del "secolo d'argento". È questa appunto la corrente degli "onomatodossi" del Monte Athos. Vladimir Ern e Vjačeslav Ivanov, sia detto per inciso, si incontrano nel 1916 con un monaco dell'Athos, che si era trasferito nel Caucaso.

Gli onomatodossi affermavano la presenza di Dio nel nome di Dio, di un legame ontologico fra il nome e Dio. Florenskij esprimeva la loro posizione con la seguente formula:

Τὸ Ὄνομα τοῦ θεοῦ	ἄλλ' ὁ θεός
Θεός ἐστι	οὔτε ὄνομα
καὶ δὲ ὁ θεός	οὔτε τὸ ἑαυτοῦ Ὄνομά ἐστι

Il Nome divino è Dio stesso, e proprio il Dio stesso, ma Dio non è né il suo Nome né il suo Nome stesso" (Florenskij, II, p. 300).

Ern, Florenskij, Ivanov, i quali avevano partecipato ai dibattiti pubblici su questa dottrina, seppero collegare le antiche discussioni che si avevano dai tempi di Gregorio Palamas sulle energie del nome divino con la filosofia dell'unitarietà di Soloviev (Cfr. Nivière 1988 e 1989; Andronik, 1990, p. 424-433, Paperno, 1991).

8. Per mostrare la diffusione delle idee degli onomatodossi del Monte Athos all'inizio del XX secolo ricordiamo i seguenti versi di Osip Mandel'stam:

I ponyne na Afone	(Fino ad oggi sul monte Athos
Drevo čudnoe rastët	Cresce l'albero miracoloso,
Na krutom zelënom sklone	Cantan le fronde sul verde clivo
Imja božie poët.	Il Nome di Dio)

(Mandel'stam, I, p. 47).

9. Problemi simili sono posti da Florenskij sia in “La colonna e il fondamento della Verità” che nelle opere degli anni 20. Nella prima opera Florenskij costruisce la propria verticale, ponendo in cima “i dogmi, la Croce, il Nome di Gesù e il segno della Croce”. Tutto questo costituisce “gli schemi dello spirito umano, nei quali si rivela la realtà suprema, e più il nostro cuore si purifica, più il carattere schematico di questi simboli s’incarna in una realtà” (Florenskij, 1914, p. 678-9). L’espressione “s’incarna”, cioè diventa carne, non è casuale in Florenskij.

Florenskij ha dedicato il suo libro “I nomi” (1923-26) al problema della natura ontologica dei nomi propri e dei personaggi letterari. Sviluppando la concezione di Ivanov, Florenskij afferma che il nome è quello strato incarnato sottilissimo, attraverso cui si manifesta l’essenza spirituale. Occorre esaminare le idee di Florenskij sullo sfondo delle sue teorie dell’arte dell’icona e della specificità dell’icona come simbolo che racchiude in sé due piani: quello immanente e quello trascendente. Come si può notare, stimoli di tutto ciò furono la simbologia di Belyj ed Ivanov, e in qualche misura le idee degli onomatodossi (Cfr. anche Bonetskaja, 1988, e Mumrikov, 1990).

10. Come abbiamo osservato, uno degli scopi importanti dell’epoca definita da Berdjaev “il Rinascimento religioso russo”, furono le ricerche dell’incarnazione del trascendente nel verbo, nell’immagine, nel simbolo. Comunque ogni protagonista di questo periodo seguì il proprio cammino. Quello di Ivanov e di Belyj fu un cammino di creazione artistica. Potremo dire che il loro fine ultimo era quello di ristabilire un legame fra l’uomo e Cristo per il tramite della creazione artistica. Una creazione, però, che non ambisce a penetrare nella sfera liturgica. Ivanov riconduceva le proprie opere mistiche, in particolare il poema “L’uomo”, a quest’ultimo tipo d’arte. Segnaliamo, a questo proposito che il filosofo contemporaneo francese Jean Borella ha posto nei suoi scritti la questione dell’azione del simbolo religioso nella vita in modo vicino alle posizioni di Ivanov⁶.

Florenskij perseguiva lo stesso scopo, ma tentava di creare altresì una nuova integrale visione del mondo, basata sulla sintesi della teologia, della filosofia, dell’arte e della scienza, ripensate religiosamente. Il motivo costante della critica florenskiana nei confronti del periodo postrinascimentale in Europa è la mancanza di ontologicità nella visione del mondo. La nuova integrale visione del mondo deve essere basata in primo luogo, sul vivere nella Chiesa. “Dimentichiamo, difatti”, scriveva, “che il culto liturgico è la manifestazione nella sfera della nostra esistenza di un altro piano dell’essere”.

Allo stesso tempo Florenskij criticava la chiesa storica, notando, che “da noi regna un docetismo nascosto, la negazione dell’incarnazione di Cristo”.

Il legame dell'uomo con Cristo si ristabilisce attraverso la realtà dell'Incarnazione e della Trasfigurazione. Questo legame si realizza nella sintesi che nasce dalla vita dell'uomo nella Chiesa... Le preghiere non sono un'astrazione, sono comunione e vita. Da noi la comunicazione con Dio può realizzarsi attraverso il contatto con le icone, il gusto (nella comunione eucaristica), nell'olfatto (incenso), l'udito, la vista - tutti i sensi" (Florenskij, II, p. 279).

Questi orientamenti del pensiero di Florenskij sono analizzati da Evgenij Trubeckoj in un discorso alla Società religioso-filosofica di Mosca del 26 febbraio 1914, dedicato alla disamina del libro di Florenskij "La colonna e il fondamento della Verità".

Secondo Trubeckoj, il motivo fondamentale del pensiero religioso russo nella letteratura e nella filosofia (qui Trubeckoj cita Nikolaj Gogol, Fedor Dostoevskij, Lev Tolstoj, Nikolaj Fedorov, Vladimir Solov'ev e i suoi continuatori dell'inizio del secolo) è la luce divina del Monte Tabor, cioè la fede nella Trasfigurazione vista come l'inizio della guarigione universale. "I nostri creatori, artistici e filosofici, hanno sempre avuto sete di verità non astratta, ma operante. Ciò che vi è di sommo nella nostra letteratura è stato creato in nome di un ideale di vita integrale. Consciamente o inconsciamente i più grandi esponenti del genio nazionale russo hanno sempre cercato questa luce, che da dentro guarisce e trasfigura la vita dello spirito e la vita del corpo" (Trubeckoj, 1989, p. 113).

Trubeckoj riteneva che questa sorgente della creazione religiosa non fosse esaurita neanche "nei nostri giorni" - poiché essa nutre il pensiero di Florenskij e gli altri protagonisti del Rinascimento religioso russo.

(1) Fino ad oggi, le Memorie di padre Pavel Florenskij non sono state edite in forma integrale. La loro pubblicazione ebbe inizio nel 1971 sulla rivista russa, edita a Parigi, "Vestnik RSChD", quindi, seguirono le pubblicazioni sulle riviste sovietiche, cf. in particolare i NN 2 e 6 di "Literaturnaja učeba" del 1988. Citiamo i brani dalle Memorie secondo quest'ultima pubblicazione indicando solo la pagina.

(2) Nel subconscio del giovane Florenskij, come testimoniano le sue memorie — è rimasto un relitto della antichissima coscienza sacrale, che era propria degli antichi egizi e israeliti, come fa notare V. Byčkov (Byčkov, 1989). Tra le memorie di Florenskij, si trova un altro frammento che rivela la specificità della concezione del simbolo florenskiano. Una volta, a casa di Florenskij portarono dell'uva. Affinché il piccolo Paolo non annoiasse i genitori con insistenti richieste, il padre disegnò su un foglio di carta una grande scimmia e pose il disegno accanto all'uva, dicendogli che quella scimmia gli proibiva di prendere l'uva.

L'immagine disegnata, come ricordava Florenskij, agì su di lui in modo più incisivo di una scimmia in carne ed ossa. In questa sua esperienza infantile Florenskij cominciò ad apprendere il concetto-base della sua successiva concezione del mondo: che nel nome esiste ciò che è nominato, nella raffigurazione — la realtà del raffigurato, nel simbolo — ciò che è simbolizzato.

Il simbolo florenskiano, come lo mostra V. Byčkov, risale direttamente al concetto del simbolo liturgico o all'immagine nei tardi scritti patristici bizantini. I bizantini applicavano questo concetto esclusivamente ai riti del culto ortodosso; per loro i suoi simboli erano latori della energia dell'archetipo, da ciò proveniva la loro santità. "Padre Pavel portò questa concezione fino alle sue estreme conseguenze logiche, attribuendo la presenza della forza spirituale dell'archetipo alla natura del simbolo stesso oppure amplificando i limiti del simbolismo liturgico fino al simbolismo nel suo insieme" (Byčkov, 1989, p. 42-43).

(3) Tra gli ultimi scritti sull'argomento (cfr. Joël Letelier. *Le Logos chez Origène. - Revue des sciences philosophiques et theologiques*. T.75 N 4, 1991, p. 587-612).

(4) <...> Cosa sa V.I. [Ivanov]? Molto, ma tutto ciò che egli conosce realmente, è qualcosa che somiglia alla *nascita*, ma su ben altri piani che quello fisico. E come è interessante leggere articoli come "I limiti dell'arte", in cui la sua profonda conoscenza della creazione artistica appare mutilata V.I. [Ivanov] più di una volta torna allo stesso tema nei suoi articoli e articoletti e, come un servo pigro ed astuto, ogni volta si limita a delle note tratte dai suoi quaderni d'appunti. *Po zvedam* (Nel corso delle stelle) è un libro, almeno in massima parte, di ben altro spessore (191/2). Ma questi articoli particolari ci autorizzano a pensare che siano apparsi casualmente e che l'autore li abbia scritti "en passant".

Perché dunque V.I. non scrive libri sulla creazione artistica, sulla, diciamo, fenomenologia della creazione artistica? Questo sarebbe un'opera degna di lui. Io non penso che si dovrebbe portare un tale libro fino alla coesione esteriore, farne cioè una "dissertazione". Ma dovrebbe almeno trattare le questioni fondamentali secondo un piano precedentemente delineato. Nessun altro potrebbe scrivere un tale libro oltre a V.I.; questa è la dimostrazione migliore del fatto che *deve* scriverlo; A.B. SÍŠKIN, *O granicach iskusstava, o Vja Ivanove i o Pavle Florenskim* (I limiti dell'arte, V.I. Ivanov e Pavel Florenskij), in "Vestnik RChD", n. 160, 1990, p. 128).

(5) Il termine *tautogoria* Florenskij l'ha costruito come un antonimo a *allegoria* - vedi Florenskij II, p. 317 e 435.

(6) J. Borella 1) *Le mystère du signe*, Paris, 1989; 2) *La crise du symbolisme religieux*, Paris, 1990.

Appendice II

< ... > A causa della sete di trascendenza, del desiderio di uscire dai propri limiti, si crea uno stato di eccitazione: l'uomo abbandona la vita quotidiana e si sente in piena comunione con la natura. Questo stato è nella natura stessa dell'uomo, è l'uscita da sé, ossia l'estasi, ἔξτασις. Soprattutto la musica ridestava nell'uomo tale stato d'animo. Nietzsche lo definisce "ebbrezza dionisiaca". Ai gradi più alti dell'estasi, la gente incominciava ad avere visioni o ad udire dei suoni. Durante la reviviscenza religiosa di tali stati (parliamo dei più alti gradi dell'estasi, quando si avevano visioni o si udivano suoni) le "visioni" venivano chiamate epifanie, apparizione del dio Dioniso. La radice dello stato onirico è uno stato epifanico. Gli stati epifanici potevano essere usati dai poeti: il poeta poteva far diventare oggetto della propria opera quelle immagini apparsegli durante lo stato epifanico; tali stati furono usati anche nella poesia arcaica. Nell'epos prevale il momento apollineo, ma gli aedi non si dedicavano soltanto alla contemplazione, anche l'eccitazione musicale non era loro estranea. Nella lirica prevale lo stato dionisiaco, ma anche la lirica si concretizza in un'immagine che è il principio della visione onirica.

Come nasce un'opera d'arte? L'ebbrezza dionisiaca, che a volte si può spingere fino al furore dionisiaco, si impadronisce dell'uomo; nella mente appare un'immagine chiara, una visione, l'anima la riceve, l'anima la concepisce. Dopo tale ricezione, l'anima in un certo modo si acquieta...

L'immagine ricevuta può riposare a lungo nell'anima, senza provocare alcuna conseguenza ulteriore. Dopo il concepimento, dopo un lasso di tempo indefinito, se si tratta di arte, nasce l'opera artistica, ma non subito, bensì dopo note peripezie. Contrariamente al furore dionisiaco, in grado di innalzare l'anima al di sopra della terra, il processo della creazione artistica è invece una nuova discesa sulla terra. Dopo il concepimento, l'uomo di nuovo viene preso dall'ebbrezza dionisiaca, di gran lunga più debole della prima, quindi segue il sogno apollineo quale memoria del passato stato epifanico, suo riflesso speculare, in questo sogno l'artista immagina la propria futura creazione. Affinché nasca un'opera d'arte, dopo questo sogno serve una nuova ondata dionisiaca, solo dopo questo nasce l'opera poetica, sintesi dello stato apollineo e dionisiaco. L'ondata dionisiaca può innalzare il poeta in varie regioni della psiche, anche lì dove avviene il concepimento dell'immagine. Se non lo eleva oltre la regione dell'IMAGINATIO, allora nell'epifania saranno contenute immagini che saranno solo l'interpretazione soggettiva della realtà da parte del poeta (visto che l'ondata dionisiaca non ha innalzato l'autore oltre la regione dell'IMAGINATIO, "immaginazione") e, forse, questa è l'unica ragione che fa sì che tali immagini siano poi condizionate dalla soggettività del poeta, cosa che avviene per mezzo della sua volontà. Il risultato, in questo caso, è che si ottiene una creazione soggettiva che non si eleva molto al di sopra della terra; è poesia che vive un solo giorno, tutto in essa è oscuro, fantastico, bizzarro e tenebroso, in essa non c'è né l'immagine della realtà, né la conoscenza intuitiva: il poeta, nella sua solitudine, si è appena riflesso in essa. Quanto più in alto, al di sopra della IMAGINATIO, l'ondata dionisiaca solleva il poeta, tanto meno soggettive diventeranno le immagini dell'epifania e, di conseguen-

za, saranno meno legate al mondo soggettivo dell'autore, meno legate a lui e perciò più libere dalla sua volontà; quanto più le immagini sono oggettive, tanto più sono interessanti e significative.

Nella regione della CONTEMPLATIO², l'epifania può contenere immagini perfettamente oggettive, in questo caso, lo sguardo del poeta sarà diretto verso la terra; il poeta osserverà la realtà così com'è, l'osservazione sarà priva di fantasia, sarà obiettiva.

La sete di trascendenza si manifesta in una duplice maniera: innanzitutto può manifestarsi come una percezione contemplativa di una vita aliena e lontana, come una visione onirica, il sogno apollineo. Una visione onirica che possibilmente si possa percepire chiaramente. Il poeta deve aspirare a far sì che davanti a noi sfilino le immagini delle sue visioni oniriche. La pittura allo stesso modo, deve dare una limpida rappresentazione delle immagini. In tal senso, poesia e pittura coincidono, ma i percorsi per la realizzazione di tale compito sono diversi. In secondo luogo, la sete di trascendenza può manifestarsi come volontà di vivere un'altra vita, come tendenza a tagliarsi fuori dalle condizioni date per sperimentare le proprie: sentimento e volontà in senso generale, ad esempio ritmico-musicale-poetico o semplicemente musicale, ossia come aspirazione delle fantasia, del sentimento e della volontà. All'improvviso l'uomo ha voglia di cantare, come canta l'uccello, e dice: "Io canto, come canta l'uccello", l'uomo danza, ossia esprime la propria volontà senza uno scopo. L'aspirazione a vivere un'altra esistenza spinge a musicare e ad interpretare. Tutte queste riviviscenze sono riunite sotto il nome di "ebbrezza dionisiaca".

L'epos ci dà l'immagine del sogno apollineo del poeta, sebbene anche nell'epos si possa manifestare a tratti l'ebbrezza dionisiaca. La lirica invece ha l'ebbrezza dionisiaca quale suo contenuto. È difficile giungere a delle conclusioni definitive rispetto ad alcune opere poetiche che appartengono alla lirica o all'epos; in esse si mischiano questi due tipi di creazione artistica. Considerando che esistono nella poesia entrambi i principi, apollineo e dionisiaco, la si potrebbe definire nel modo seguente: "La poesia è un'arte che partecipa del suono e dell'immagine e che contiene in sé i principi apollineo e dionisiaco". Vi sono forme della lirica in cui non compaiono immagini visive, ma nelle quali c'è l'immagine dello stato spirituale del poeta stesso ("E noia, e tristezza").

Il principio dionisiaco è primordiale nella poesia.

La regione della CONTEMPLATIO è un deserto, e l'autore si trova in questo deserto e da lì raffigura la realtà quotidiana. Il risultato che ottiene è un'austera opera realistica. Tra queste annoveriamo ad esempio *M.me Bovary* di Flaubert.

Nella regione delle idee, εἰδηειγόν, UNIVERSALIA³, l'epifania comprende alte figure tipicamente realistiche, idee universali. In tale regione si creano alte opere realistiche, forse *Werther*, *Don Chisciotte*... benché a proposito del *Don Chisciotte* sia piuttosto difficile esprimere un giudizio definitivo, è possibile che l'intento dell'opera sia stato attinto nella regione dell'INTUITIO (Nella regione dell'INTUITIO l'epifania contiene alcune illuminazioni, alcune conoscenze intuitive che possono essere di vario genere. A questa regione appartiene il mito, ad essa appartengono Dante, *Amleto*, tutte le imperiture, alte opere simboliche).

Il raggiungimento di tali confini rivela a colui che vi giunge, innanzitutto, il fatto che quella *infima realtà*, da cui è uscito e a cui di nuovo tornerà, non è altro in sostanza che un'altra natura di quel mondo che ora egli rivive in sé, ma che *acquista un'entità in questo altro mondo superiore, come un qualcosa che riposa nel suo grembo*. Una giusta ascensione riconsegna allo spirito il suo prato verde, quando l'involo sognato verso gli strati del miraggio su descritto, lo riunifica.

Noi sperimentiamo la percezione della bellezza, quando indoviniamo in quella stessa visione, un qualche dualismo primordiale e, contemporaneamente, contempliamo il superamento definitivo di questa stessa dualità, o almeno di quel dualismo analiticamente rintracciabile presente in un'unità perfettamente sintetica. Infatti, gli elementi fondamentali di tale dualismo superabile, sono la sostanza e le energie considerate come substrato materiale e principio figurativo.

(Dattiloscritto inedito, Archivio V.I. Ivanov, Roma)

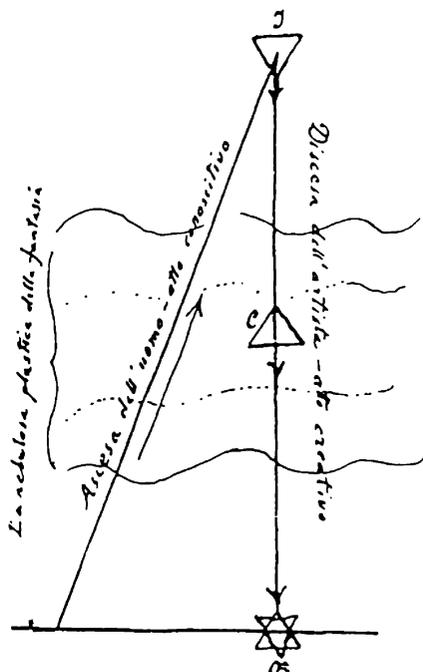
- (1) Così nel testo.
- (2) Così nel testo.
- (3) Così nel testo.

L'Arte quale avviamento verso una realtà più reale
(*a realibus ad realiora*)

L'Arte ci rivela nella realtà della vita quotidiana altre realtà, più reali (quali sono, ad esempio, anima nell'inanimato, analogia e concordanza nel disgiunto e lontano, archetipo nel singolare, un nesso occulto dietro la causalità meccanica degli eventi, e simili cose arcane d'apparenza piuttosto mitologica).

Mentre così l'uomo ascende, guidato dalla saggezza immanente alla vera Arte verso le cime d'una contemplazione più vasta, più libera e chiaroveggente, l'artista, appena entrato nella zona delle realtà superiori, s'affretta a discenderne, acceso di brama creativa, impaziente di possedere l'intuizione ivi acquistata tra le cose concrete del mondo sensibile, incarnate cioè nell'opera d'arte.

Ma siccome fra l'intuito originario, nudo come il seme d'una pianta, e la fioritura dell'incarnazione artistica ci vuole una forma intermedia in cui si determini il principio morfologico dell'opera nascente, l'artista, attraversando nel discendere la nebulosa plastica della fantasia, vi si sofferma per plasmarne quel che Michelangelo dice "concetto", ossia un'immagine ideale (*forma formans*) dell'opera, modello etereo di essa quale *forma formata*.



J - intuizione d'una realtà superiore.

C - concetto, ossia immagine dell'opera nascente - *forma formans*

O - opera d'arte compiuta - *forma formans*

Tipi di indole artistica e di processo creativo

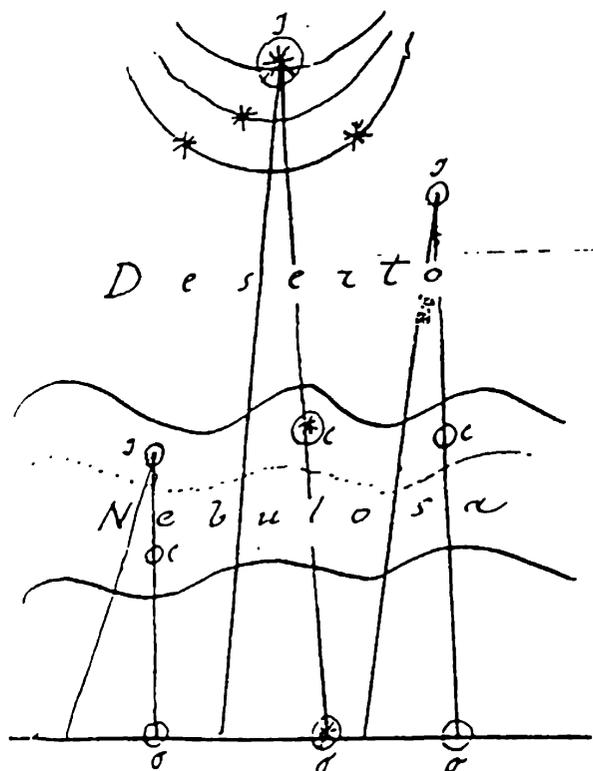
Le *stellette* indicano le gerarchie di simboli rappresentativi delle realtà superiori.

Il *deserto* è la sfera ove si trova chi, senza intravedere le realtà superiori, giunge alla vera visione della vita, straniandosi dalle passioni ed illusioni che ne falsificano la rappresentazione (“*freie, willentose Anshauung*” di Schopenhauer).

Schema *a sinistra*: tipo di sognatore, confinato nella regione dei fantasmi, che non giunge mai all’intuito d’una realtà obiettiva e gli sostituisce il riflesso del proprio *io* passionale. Esempio: D’Annunzio.

Schema *a destra*: artista che intuisce la realtà inferiore nuda e cruda. Es.: Mme Bovary di Flaubert.

Schema centrale: artista veggente. Es.: Dante.



(Autografo inedito di Ivanov senza data — Album di Olga Resnevič Signorelli — Archivio Signorelli Roma.)

L’iscrizione nell’album di Vladimir Strizevskij che precede quello di Ivanov è datato “14.1.1944”, e quello che segue è del “24 giugno” dello stesso anno. Nonostante il fatto che nell’album si trovino alcuni scritti anteriori e posteriori il testo ivanoviano con molta probabilità deve essere stato scritto nell’anno 1944, o più generalmente negli anni 40. Così davanti a noi vi è l’ultima stesura della dottrina di Ivanov sulla creazione artistica simbolista elaborata a circa 30 anni di distanza dall’articolo “I limiti dell’arte”).

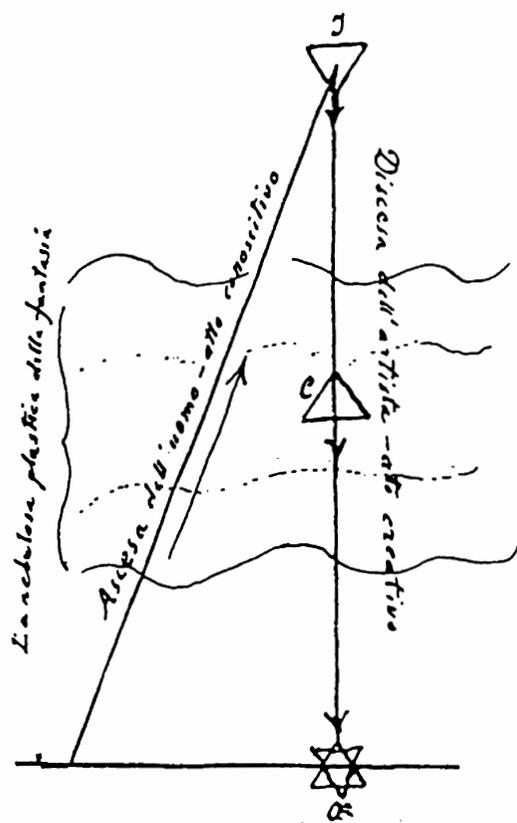
II^a PROPOSTA

Vja Ivanov, Ascesi mistica e discesa dell'artista

L'Arte

I

L'Arte faoch avviamento verso una realtà più reale
(a realibus ad realius).



J - intuizione d'una realtà superiore.
C - concetto, ossia immagine ideale
dell'opera nascente - forma formata.
O - opera d'arte compiuta - forma formata.

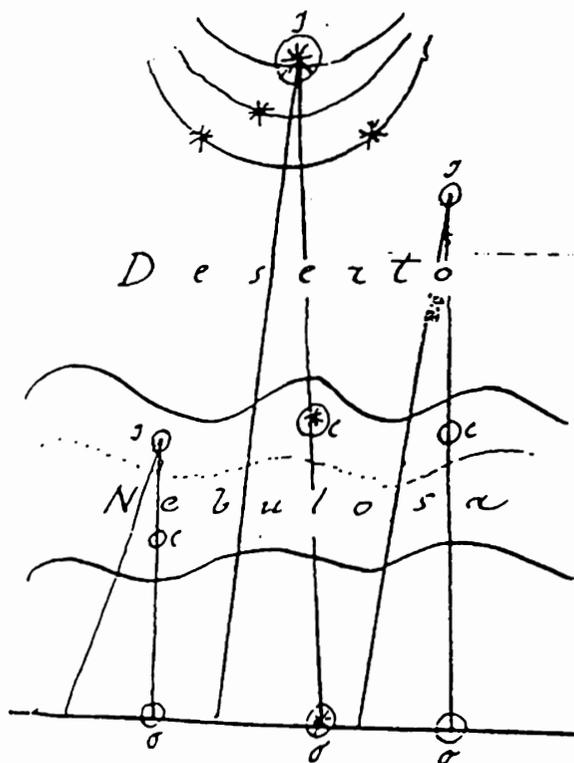
L'Arte ci rivela nella realtà della vita quotidiana altre realtà, più reali (quali sono, ad esempio, anima nell'inanimato, analogia e concordanza nel disgiunto e lontano, archetipi nel singolare, un nesso occulto dietro la causalità meccanica degli eventi, e simili cose arcane d'apparenza piuttosto mitologiche).

Mentre così, l'uomo ascende guidato dalla saggezza immanente alla vera Arte verso come d'una contemplazione più vasta, più libera e chiara veggente, l'artista, appena entrato nella zona delle ved. superiori, s'affretta a discendere, acceso di brama creativa, impaziente di possedere l'intuizione ivi acquistata tra le cose concrete del mondo sensibile, incarnata cioè nell'opera d'arte.

Ma siccome fra l'intuito originario, nudo come il seme d'una pianta, e la fioritura dell'incarnazione artistica ci vuole una forma intermedia in cui si determini il principio morfologico dell'opera nascente, l'artista, attraversando nel discendere la nebulosa plastica della fantasia, vi si sofferma, per plasmarne quel che Michelangelo dice "concetto", ossia un'immagine ideale (forma formans) dell'opera, modello eterico di essa quale forma formata.

II

Tipi di intake artistica e processo creativo.



Le stellate indicano le gerarchie di simboli rappresentativi delle realtà superiori. Il deserto è la sfera ove si trova chi, senza intravedere le realtà superiori, giunge alla vera visione del vita, staccandosi dalle passioni ed illusioni che nel fal-sificato la rappresentazione (freud, nichelose Anschauung di Schopenhauer).

Schema a sinistra: Tipo di sognatore, confinato nella regione di fantasia, che non giunge mai all'intuito d'una realtà oggettiva e già sostituita il riflesso del proprio passionale. Esempio: D'Annunzio.

Schema a destra: artista che intuisce la realtà superiore nuda e cruda. Es: Flaubert di M^o.

Schema centrale: artista veggiute. Es: Dante.

Venceslao Jovan

Anni '30. 1944

Archivio O. Reznevič - Signorelli, Roma

BIBLIOGRAFIA CONSULTATA

- Sant'Agostino, 1991. *Le confessioni*. Tr. Carlo Vitali, Rizzoli, Milano.
- Belyi, *Simvolizm* (Il simbolismo), Mosca, 1910.
- Belyi, 1987. L'emblematica del senso. Tr. di Angiola Aloysio. In: Andrei Belyi. *Saggi sul simbolismo*. Parma.
- Berdjaev, *Novoe religioznoe soznanie i obščestvennost'* (La nuova coscienza religiosa e la società), San Pietroburgo, 1907.
- Berdjaev, *Sočinenija* (Opere complete), Tomi I-IV, Parigi, 1989-1990.
- K. Boneckaja, *Slovo v teorii jazyka P.A. Florenskogo* (La parola nella teoria della lingua di Pavel Florenskij), in "Studiaslavica hung", n. 34, 1988.
- V. Byčkov, *Estetičeskij lik bytija - Umozrenija Pavla Florenskogo* (Il profilo estetico dell'esistenza - Riflessioni di Pavel Florenskij), Mosca, 1990.
- Steven Cassedy. 1987. Bely's Theory of Symbolism as a Formal Iconics of Meaning. Andrey Bely. *Spirit of Symbolism*. Ed. by J. Malmstad. Ithaca and London, 1987.
- A. Florenskij, *Vospominanija* (Memorie), in "Lezioni di letteratura", n. 6, 1988.
- A. Florenskij, *Imena* (I nomi), in *Opyty-literaturno-filosofskij sbornik* (Esperienze-Raccolta filosofico-letteraria), Mosca, 1990.
- A. Florenskij, *Sobranie sočinenij v dvuch tomach* (Raccolta delle opere in due volumi), Mosca, 1990 (Proposta alla rivista "Voprosy Filosofij").
- I. Ivanov, *Sobranie sočinenij* (Opere complete), Tomi I-IV, Bruxelles, 1971-1987.
- G. Minc, *Neskol'ko dopolnitel'nych zamečannij k probleme "Simvol v kul'ture"*, (Alcune spiegazioni al problema del "Simbolo nella cultura"), in "Trudy po znakovym sisteman", n. 23, Tartu, 1989.
- Nivière A. 1) L'onomatodoxie: une crise religieuse à la veille de la revolution. *Mille ans de christianisme russe*. Paris, 1989. 2) Les moines onomatodoxes et l'intelligentsia russe. - *Cahiers du monde russe et soviétique*. XXIX (2).
- P. Numrikov, *Social'no-psichologičeskaja teorija tvorčestva po knige svjaščennika Pavla Florenskogo "Imena"*, (Teoria socio-psicologica della creazione artistica secondo il libro di padre Pavel Florenskij *I nomi*), in *Opyty-literaturno-filosofskij sbornik* (Esperienze - Raccolta filosofico-letteraria), Mosca, 1990.
- V. Terras. 1983. The Aesthetic Categories of Ascent and Descent in the Poetry of Vyche-slav Ivanov. *Symposium on Russian Poetics at U.C.L.A.* (September, 1975).
- N. Trubeckoj, *Svet favorskij i preobraženie uma* (La luce dello spirito e la trasfigurazione della mente), in "Voprosy Filosofij", n. 12, 1989.