

ROBERTO SALIZZONI  
(Università di Torino)

## ICONE E ATMOSFERE

### I.

Quello che segue non è il passo di un romanzo, di un racconto o di una memoria, ma è l'inizio della decima lettera di *La colonna e il fondamento della verità*, trattato teologico, composto di dodici lettere (e un epilogo) indirizzate ad un amico, considerato proprio in quanto opera teologica, il capolavoro di P. Florenskij:

Particolarmente orribili erano le sere. Faceva scuro, cadevano le prime gocce di pioggia martellando il tetto metallico, trasformandosi poi in un fragore che soffocava il ticchettio del pendolo. Una pioggia a folate e il tetto singhiozzava con una tristezza infinita e una fredda disperazione. Era come il rumore di zolle gelate sul coperchio della bara. Mi sembrava che il petto mi si fosse aperto e che la pioggia si riversasse dentro, sul mio cuore spossato e triste. Una fredda pioggia autunnale, che infondeva tristezza e orrore. In tutta la casa c'erano soltanto due esseri viventi, io e l'orologio, e a tratti il ronzio impotente di una mosca che si lanciava contro il nereggiare – come d'una fauce – della finestra. Anche la mosca m'era di conforto.<sup>1</sup>

Florenskij è un filosofo e uno scienziato che si sapeva astratto-concreto, che «volev[a] vedere l'anima, ma volev[a] vederla incarnata»<sup>2</sup>, che amava immergersi in un'atmosfera per aprire ardue riflessioni su 'altri mondi', per afferrarli nel loro «tralucere attraverso la realtà, che ci è dato di toccare, vedere, odorare, assaggiare – tanto è determinato – e che tuttavia rifugge da un'analisi definitiva [...], ne rifugge perché è vivo»<sup>3</sup>. I principali nemici di questa

<sup>1</sup> P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità* (1914), Milano, Rusconi, 1974, p. 383.

<sup>2</sup> Id., *Ai miei figli. Memorie di giorni passati*, Milano, Mondadori, 2003, p. 202.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 206. Nelle lettere di *La colonna e il fondamento della verità* i riferimenti atmosferici simili a quello citato non sono rari. Questo ad esempio è l'inizio dell'undicesima lettera, dedicata all'*Amicizia*: «Lontano amico e fratello. La tormenta mulina in cerchi infiniti, batte sui vetri e ricopre la finestra di nevischio sottile. L'arbusto che si erge davanti alla finestra è un colle di polvere ghiacciata, una piramide che cresce di ora in ora. I sentieri fumano; quando tenti di uscire, sotto i piedi si alza la polvere di neve. Lo sfiata-

via concreta alla verità sono per Florenskij il kantismo e lo scientismo. Kant è spesso citato, ma soltanto per prenderne le distanze, secondo una vena polemica piuttosto diffusa nella filosofia russa all'inizio del Novecento. Se il suo amico fraterno Ern in un celebre saggio del 1913 (*Da Kant a Krupp*) volle denunciare insieme la vuotezza filosofica e la pienezza ideologica dell'imperativo categorico (è così vuoto da essere sempre disponibile a riempirsi di nazionalismo tedesco e di cannoni), Florenskij non accetta l'insuperabile separazione di fenomeno e noumeno, la vuotezza della cosa in sé che ne deriva: «le cose in sé sono sempre state, per me, inintelligibili, e non per una valutazione scettico-pessimistica delle capacità cognitive dell'uomo, ma perché *non c'è lì nulla da conoscere*»<sup>4</sup>. Se il conoscere autentico è conoscere attraverso quel che si può toccare, vedere, odorare, assaggiare, ciò è da far valere anche rispetto alla scienza astratta: «la comprensione scientifica fiacca la differenza esteriore tra i fenomeni [...], così che il mondo privato di una vivace varietà, non solo non si unifica, ma al contrario si disperde. [...] È dal di dentro che si afferma l'unità sostanziale del mondo»<sup>5</sup>. Dal di dentro vuol dire innanzitutto 'direttamente', senza mediazioni. «Si osserva il fenomeno e ci si accorge che esso è la scorza di un altro fenomeno più profondo. Il quale rispetto al primo che è il 'fenomeno', è il 'noumeno'»<sup>6</sup>. E perciò, siccome quel secondo fenomeno è conoscibile soltanto attraverso il primo, coerentemente Florenskij – nel diario che scrive per i suoi figli per consegnare loro la memoria del suo mondo nella forma di una galleria di atmosfere – può scrivere: «tramite l'odore sentivo di fondermi con la cosa in sé»<sup>7</sup>. Oppure: «l'idea dell'uva era per me quel-

---

toio della stufa borbotta e gli fanno eco gli ululi del fumaiolo. I turbini di neve non hanno requie. Gli alberi hanno perso il manto invernale e si agitano nudi con i rami spogli e distesi. Mi metto ad ascoltare il rumore del fumaiolo e dello sfiatatoio, l'anima si concentra immobile nei ricordi confusi (o sono forse presentimenti?) e sembra dissolversi nei rumori. Mi pare di trasformarmi in un soffio di tormenta» (*ibid.*, p. 459). Né d'altra parte abbiamo a che fare soltanto con atmosfere tristi: «Ricordi, mio placido, le nostre lunghe passeggiate nel bosco alla fine di agosto? I tronchi argentei delle betulle si ergevano come snelle palme, i ciuffi giallo-verdi si stringevano come perdendo sangue alle tremule scarlatte o purpuree. Sulla distesa della terra, come un occhio verde si apriva il boschetto di noccioli. Domina un'aura di solennità, sotto il volto di questo tempio» (*ibid.*, p. 154, dalla lettera quinta *Il consolatore*).

<sup>4</sup> Id., *Ai miei figli* cit., p. 202.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 114.

la dell'infinito»<sup>8</sup>. O, ancora, avendo intravisto tra l'erba una viola: «Ci eravamo visti l'un l'altra e l'un l'altra ci eravamo compresi. [...] Dove prima non c'era nulla, di colpo spuntava uno sguardo»<sup>9</sup>. Il vero protagonista costantemente in gioco in questi passi è lo spazio: non il vuoto contenitore kantiano, precisa Florenskij, destinato a funzionare come dispositivo di controllo e possesso per l'aggressivo soggetto occidentale, ma la 'qualità' degli oggetti rappresentati, la loro tessitura complessiva, stratificata, multidimensionale e soprattutto viva, che si apre e fiorisce, afferrando lo spettatore: quello spazio che Florenskij chiama 'prospettiva rovesciata'.

## II.

C'è da chiedersi se a questa costante, evidente disposizione all'evocazione e alla descrizione atmosferica corrispondano una riflessione mirata e un consapevole sviluppo della teoria. L'estetica di Florenskij si organizza su due piani tra loro intimamente intrecciati: quello di una teoria dell'icona, che vuole essere una teoria generale della figurazione artistica, e che sviluppa perciò un puntuale confronto antinomico con la pittura occidentale, e quello di una filosofia del linguaggio imperniata sul nome. Non mancano inoltre nella sua opera specifici interventi su questioni di circostanza, dove le sue premesse estetiche entrano in gioco, come quello dedicato alla funzione del museo nei primi anni Venti, quando lo stato sovietico sembrava voler venire in qualche modo a patti con la tradizione religiosa. Possiamo partire di qui, dalle sue considerazioni sul senso e la funzione del museo.

«Scopo del Museo è, al limite, l'annullamento dell'oggetto artistico come cosa viva, metaforicamente parlando, il Museo sostituisce al quadro finito il suo abbozzo»<sup>10</sup>. È un'affermazione che troviamo in *Il rito ortodosso come sintesi delle arti*, uno scritto del 1922, che fa riferimento al suo impegno durato dal 1918 al 1920 nella commissione, un'ufficiale commissione governativa, per la salvaguardia e la conservazione del monastero di S. Sergio (*lavra* della Trinità di S. Sergio). Le riflessioni che il testo ci consegna sono interessanti e anche paradossali, in particolare quando distingue tra punto di vista religioso e culturale: il problema vero, si sostiene, è quello culturale. Da un punto di vista religioso il mona-

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 127-128.

<sup>10</sup> *Id.*, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Roma, Casa del Libro, 1983, p. 58.

stero con la sua costellazione di oggetti artistici si potrebbe anche distruggere, cosa che andrebbe incontro tanto al desiderio della religione atea di eliminare il concorrente cristiano quanto alla capacità del cristianesimo di rigenerarsi dal poco o nulla. In questa prospettiva il risultato sarebbe comunque una palingenesi, la miglior forma di salvaguardia religiosa. Ma dal punto di vista culturale la salvaguardia della vita delle forme artistiche può essere affidata «solo alla *lavra* nella sua totalità organica, e non a un singolo edificio, nel quale si raccoglierebbero, come in un barattolo di vetro riempito d'alcool, tutte le rarità, i reperti degni di nota e i tesori artistici della *lavra*»<sup>11</sup>. «Un Museo che esista autonomamente è una cosa falsa e in sostanza dannosa per l'arte, perché l'oggetto artistico, anche se viene chiamato 'cosa', non è *ergon* [...], ma dev'essere inteso come la sorgente della creazione stessa che scorre eternamente»<sup>12</sup>. Si può pensare che una prospettiva vagamente ermeneutica, impostata sulla storia degli effetti e sul 'di più' ontologico come quella proposta da Gadamer, potrebbe corrispondere in modo soddisfacente all'esigenza di assumere l'opera come *energeia* e non come puro *ergon*. Ma tutto questo non appartiene al mondo di Florenskij, come vedremo meglio: per tenere viva quella sorgente sarà indispensabile mantenere intorno all'opera un «intero fascio di condizioni», «l'organismo compatto del rito religioso», ovvero l'insieme di dispositivi e procedimenti che Florenskij chiama a loro volta 'arti'. Innanzitutto un'arte del fuoco, che senza ricorrere all'«ustione» della luce elettrica mantenga viva una luce instabile e diseguale, ondeggiante e vacillante, perché

L'icona può essere fruita, come tale, soltanto in questo trascorrere, in questo tremolio della luce, frantumata, irregolare, come pulsante, ricca di caldi raggi prismatici – di una luce che viene percepita da tutti come cosa viva, che riscalda l'anima, che emana una calda fragranza.<sup>13</sup>

Una luce nella quale l'oro si manifesta per quello che è, cioè non un colore tra gli altri, ma l'essenza della luce stessa, la sua diretta manifestazione:

L'oro, barbaro, pesante, futile nella luce del giorno, con la luce tremolante di una lampada o di una candela si ravviva, poiché sfavilla di miriadi di

<sup>11</sup> Id., *Stratificazioni. Scritti sull'arte e la tecnica*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008, p. 175.

<sup>12</sup> Id., *La prospettiva* cit., p. 57.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 62-63.

scintille ora qui, ora là, facendo presentire altre luci non terrestri che riempiono lo spazio celeste. L'oro, attributo convenzionale del mondo celeste, qualcosa di artificioso e allegorico in un museo, è un simbolo vivo, è 'rappresentazione' in un tempio con lampade che ardono e infiniti raggi che si accendono.<sup>14</sup>

Con quella del fuoco risulta essenziale anche l'arte del fumo, innanzitutto deputata a produrre «la sottilissima cortina azzurra dell'incenso», che introduce, «nella fruizione delle icone e degli affreschi, quell'effetto di maggiore dolcezza e profondità di prospettiva aerea che un museo non conosce e non si sogna neppure», e che, combinata con la luce appropriata, produce una «certa sottilissima granulosità», grazie alla quale «negli affreschi e nelle icone vengono introdotti dei risultati completamente nuovi nell'arte aerea', che sono nuovi tuttavia solo per un'arte laica, astratta»<sup>15</sup>, ma non per l'arte religiosa, che se ne sostanzia. Se è vero che il monastero, la *lavra* «dal punto di vista culturale e artistico, dev'essere come insieme unitario, un 'museo' totale, senza perdere neanche una goccia del prezioso bene culturale qui raccolti in uno stile»<sup>16</sup>, non stupirà di trovare, accanto alle arti del fuoco e del fumo, anche quelle del profumo, dell'abbigliamento, dei pani eucaristici, fino a quella di uno 'specifico sfiorare':

Persino certi particolari, come lo specifico sfiorare diverse superfici, oggetti sacri di materiale diverso, icone unte e impregnate di olio, di profumi e di incenso, e inoltre lo sfiorare con la parte più sensibile del nostro corpo, le labbra, entrano a far parte di tutto il rito come arti a sé, come particolari sfere artistiche, ad esempio come arte del tatto, come arte dell'odorare e così via.<sup>17</sup>

Nella prospettiva del vivo museo del monastero al quale nemmeno una goccia può sfuggire, la commissione alla quale partecipa Florenskij, ai fini della tutela culturale, richiede anche un grandioso piano di inventario, non solo della topografia e della geologia del luogo, ma anche dei «legni locali, gli uccelli, i rettili e persino le farfalle»<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 63-64.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>18</sup> *Id.*, *Stratificazioni cit.*, p. 171.

Tutto ciò segna lo scarto tra l'abbozzo dell'opera d'arte, il vuoto *ergon* conservato dal museo e l'*energeia* tutelata nel 'museo vivo', che coincide con la totalità del monastero. Su una tale divaricazione tra opera viva e la sua inanimata premessa museale Florenskij torna spesso nelle sue opere più note come *La prospettiva rovesciata* e *Le porte regali*.

Così una finestra è una finestra in quanto attraverso ad essa si diffonde il dominio della luce, e allora la stessa finestra che ci dà luce è luce, non è 'somigliante' alla luce, non è collegata per un'associazione soggettiva a una nozione di luce soggettivamente escogitata, ma è la luce stessa nella sua identità ontologica [...]. Ma in se stessa, fuor dal rapporto con la luce, fuor dalla sua funzione, la finestra è come non esistente, morta, e non è una finestra: astratta dalla luce non è che legno e vetro. [...] non c'è finestra in sé e per sé perché nell'idea di finestra, come in ogni strumento della cultura, è compresa strutturalmente la sua conformità allo scopo [...]. Perciò o la finestra è luce o è legno e vetro: ma non sarà mai semplicemente una finestra.<sup>19</sup>

Il legno per diventare luce dovrà entrare nella sinestesia complessa del rito, che ordinato fin nei suoi minimi particolari si propone come la scansione, l'animazione di tracce o abbozzi quali sono le immagini artistiche e i loro segni, grani di un rosario di preghiera:

Nella rappresentazione viva ha luogo un continuo fluire, scorrere, un cambiamento, una lotta: essa continuamente luccica, scintilla, pulsa, ma non si arresta mai sulla contemplazione interiore di un morto schema della cosa. E precisamente così, con una pulsazione interiore, un brillio, uno scintillio, la casa [dipinta] vive nella nostra rappresentazione [...]. Come per il rullo inciso di un fonografo, scorre la punta di una nitidissima vista lungo il solco delle linee e delle superfici del quadro, ed in ogni punto vengono suscitate nell'osservatore le vibrazioni corrispondenti. E appunto queste vibrazioni costituiscono il *fine* dell'opera d'arte.<sup>20</sup>

Un tale sviluppo dell'opera nello scintillio della presenza luminosa non è possibile per l'arte inautentica 'rinascimentale' della prospettiva lineare e con poche eccezioni per tutta l'arte occidentale, dedita al 'riconoscimento' di quegli oggetti che contestualmente assegna a una soggettività possessiva, che usa lo spazio come campo di appropriazione e non come condizione di vita che fa scintillare il rappresentato. È precisamente quello che Lichačev ri-

<sup>19</sup> Id., *Le porte regali. Saggi sull'icona* (1922), Milano, Adelphi, 1977, pp. 59-61.

<sup>20</sup> Id., *La prospettiva* cit., p. 132.

conosce come proprio della pittura di icone in generale: «l'icona non raffigura ciò che un tempo successe, ma ciò che ora sta accadendo nell'ambito della rappresentazione; essa afferma l'esistente, ciò che l'orante vede davanti a sé»<sup>21</sup>. Di fatto un tale accadere perenne della rappresentazione dell'icona nella preghiera e nel rito, a prima vista paradossale, corrisponde con buona approssimazione alla funzione che Böhme attribuisce in generale al quadro come tale: «attraverso il quadro non si viene rinviati, come fosse un segno, al suo significato (tutt'al più lo si potrebbe pensare), ma è il quadro di per se stesso che, in un certo modo, è ciò che esso rappresenta, nel senso che il rappresentato è presente nel quadro e attraverso il quadro»<sup>22</sup>.

Si può dire che nei passi sul museo vivo venga spettacolarmente in chiaro quel che altrove resta sottinteso: che la fioritura dell'abbozzo, legno o disco, in opera viva non è mai una questione di risorse interpretative, di dati o di conoscenze dello spettatore, ma piuttosto di partecipazione a una presenza condivisa (forse primitiva), di messa in atto di sinestesie (quelle della preghiera e del rito) attraverso un sentire proprio-corporeo, per le quali è ragionevole far valere la condizione proposta da Böhme della sostituibilità. «Le sinestesie sono caratteri delle atmosfere. Il loro rapporto con i dati sensibili specifici sta nel fatto che per generare le sinestesie i dati sensibili possono sostituirsi gli uni agli altri»<sup>23</sup>. I momenti e i tratti del culto, come il senso tattile della stoffa, il profumo dell'incenso, lo sfiorare e così via, sono tutti istitutivi della sinestesia, ma non sarà necessario che tutti siano già acquisiti perché l'atmosfera si configuri e venga nel processo esperita come tale.

La pratica e la vocazione atmosferica della scrittura florenskijana trovano dunque conferme nella sua teoria estetica. D'altra parte la metafora-guida attraverso la quale Florenskij approssima e introduce all'iconostasi è quella delle nuvole e del fronte meteorologico: un'atmosfera meteorologica nella quale gli addensamenti e i diradamenti di spirito e di corpo, di rito e di preghiera, di

---

<sup>21</sup> D.S. Lichačev, *Le radici dell'arte russa. Dal Medioevo alle avanguardie*, Milano, Bompiani, 1995, p. 46.

<sup>22</sup> G. Böhme, *L'atmosfera come concetto fondamentale di una nuova estetica*, tr. it. di T. Griffero, in T. Griffero - A. Somaini (a cura di), *Atmosfera*, «Rivista di Estetica» 33 (2006), 46, pp. 5-24, qui p. 7.

<sup>23</sup> Id., *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Milano, Marinotti, 2010, p. 153.

sfioramenti e di parola dispongono all'incontro con l'inattingibile. Possiamo ora provare a chiederci fino a che punto queste posizioni teoriche siano un apporto creativo del filosofo e fino a che punto elaborino e mettano in campo tendenze condivise di lungo periodo della cultura russa.

### III.

H. Schmitz, ripercorrendo quello che lui chiama il processo di oggettualizzazione psicologista-riduzionistico-introiettivistica – attraverso il quale si delinea a partire da Democrito e, successivamente, matura l'uomo moderno nella sua disposizione psicologica e mentale – individua due momenti in controtendenza rispetto al movimento generale: quello del neoplatonismo pagano tardoantico e quello della «fase crepuscolare del cristianesimo medioevale (XV-XVI secolo)», nel quale riaffiora la concezione arcaica, predemocritea, secondo la quale l'uomo non dispone di un mondo interno privato e padroneggiato, ma si trova «all'interno di un concerto di focolai impulsivi semiautonomi», nel quale i sentimenti si danno «come semi-cose che afferrano il corpo proprio»<sup>24</sup>. Le due soglie critiche indicate da Schmitz sono precisamente quelle decisive per il fenomeno dell'esicasmo, una tendenza e una corrente spirituale del monachesimo orientale destinata a marcare in modo significativo l'ortodossia orientale, russa in particolare, e a segnare una differenza significativa, forse 'la' differenza sostanziale rispetto al cristianesimo occidentale. Florenskij ne condivide in piena consapevolezza l'eredità e lo spirito.

Il termine esicasmo deriva dal greco *esuchia* che significa, 'calma', 'quiete', e viene perlopiù reso in traduzione con 'calma silente', quale risultato e condizione della preghiera detta mentale o intellettuale o muta o del cuore. Si tratta di una forma di preghiera interiore, ininterrottamente ripetitiva di formule semplici che contengono il nome divino («Signore pietà»), che si vuole sincronizzare con ritmi e stati fisiologici elementari: la respirazione, il battito cardiaco, l'equilibrio del diaframma. La preghiera così praticata apre di per sé all'esperienza del divino, al contatto con la divinità, alla divinizzazione dell'orante (teosi): la calma silente è la condizione di questo contatto. Si fanno ipotesi diverse sul momento in cui questi tratti di severo controllo fisiologico entrano sta-

---

<sup>24</sup> H. Schmitz, *Nuova fenomenologia. Un'introduzione*, Milano, Marinotti, 2011, pp. 39-45.

bilmente nella pratica per consolidarsi in dottrine di comportamento, ma a noi qui può bastare l'evidenza di un tal radicarsi corporeo. Nel IV secolo Evagrio Pontico «fu il primo intellettuale ad adottare, nel deserto egiziano, la vita degli anacoreti. Egli non si contentò di imitare la loro ascesi e il loro modo di preghiera, ma tentò di integrarli in un sistema metafisico e antropologico ispirato al neoplatonismo»<sup>25</sup>. Nel XIV secolo Gregorio Palamas assegnò all'esicasmò la sistemazione teologica decisiva e conclusiva, aprendo per l'oriente quella dimensione 'crepuscolare' del cristianesimo medievale (l'epoca che la Russia considera il suo Medioevo vero e proprio) di cui parla Schmitz. La formula di Palamas prese corpo come coronamento della controversia con il monaco calabrese Barlaam (*Барлаам*), umanista e nominalista, che, approdato a Bisanzio anche alla ricerca di un cristianesimo lontano dalla scolastica tomistica, si era tuttavia impegnato in una condanna indignata dell'esicasmò, che trovava dominante nel mondo dell'ortodossia bizantina, avendo nel corso di un millennio continuato ad affondarvi le proprie radici. L'indignata denuncia teologica di Barlaam dei «principi mostruosi e strani», della «temeraria e bislacca immaginazione», che sarebbe a suo parere alla base della pretesa divinizzazione dell'orante esicasta, rende un quadro che in fondo possiamo ritenere fenomenologicamente corretta:

Essi trattano di disgiunzioni e unioni prodigiose di mente con anima, fusione di spiriti con essa, di un succedersi di luci bianche e di colori di fuoco, di flussi ed efflussi intellettivi in uno con lo spirito che avvengono attraverso le narici, di vellicamenti attorno all'ombelico, infine di un collegamento dentro l'ombelico del nostro spirito dominatore con l'anima, nella piena sensazione del cuore.<sup>26</sup>

Ma il punto teologicamente più delicato è un altro. Di fatto gli esicasti nella quiete silenziosa della divinizzazione sostengono di vedere quello che affermano invisibile: «essi concordano nel dire che la luce intelligibile e materiale di cui parlano è lo stesso Dio sovraessenziale, e nello stesso tempo continuano a riconoscere che Egli è assolutamente invisibile e inaccessibile ai sensi»<sup>27</sup>. Proprio su

---

<sup>25</sup> J. Meyendorff, *St Gregoire Palamas et la mystique orthodoxe*, Paris, Seuil, 1976; a cura della Comunità di Bose, *S. Gregorio Palamas e la mistica ortodossa*, Milano, Gribaudi, 1997, pp. 11-12.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 50.

questo punto interviene Palamas introducendo una decisiva distinzione, schiettamente calcata sull'emanazionismo neoplatonico, tra energie ed essenza di Dio: la preghiera del cuore produce la divinizzazione dell'orante come esperienza piena delle energie divine, con ciò stesso insieme decretando l'inattingibilità della loro essenza. Nella preghiera le energie del nome sono 'luce', quella stessa che segna la presenza del divino nel creato facendone una casa abitabile (in relazione a un tale abitare i Padri introducono stabilmente il termine di 'economia'): nella luce si condensa e si manifesta l'emanazione del divino come presenza. La preghiera nella sua ripetizione interminabile, sincronizzata con il ritmo del corpo, è vita 'nella luce', esperienza della luce di Dio, che con ciò stesso si dà e viene riconosciuto come inattingibile essenza. La formula sintetica generale, che diverrà il tema della filosofia religiosa russa, è quella della 'partecipazione dell'inattingibile'. Palamas la traduce nel principio teologico: il nome di Dio è Dio, ma Dio non è il suo nome. Non solo e non tanto nel senso che sia qualcosa di più, e cioè un'essenza, rispetto al nome che è energia, ma in quello intrinsecamente antinomico secondo il quale l'inconoscibilità dell'essenza è davvero affermata proprio e soltanto attraverso la partecipazione del Nome e delle sue energie attraverso il corpo. Solo l'uomo integrale può ricevere la grazia: per tutti i mistici dell'Oriente cristiano, in qualche modo legati all'esicasmò, alle sue pratiche o alla sua teologia, la deificazione non suppone alcuna smaterializzazione. Per tutti, secondo Meyendorff, «la comunione con Dio ingloba l'uomo nella sua interezza. [...] Dio non è solo al di sopra della materia, è al di sopra anche dell'intelligenza. L'intelligenza creata non è più vicina a lui della materia»<sup>28</sup>.

Si può così capire perché la divinizzazione dell'orante non sia riconducibile a quel processo di oggettualizzazione psicologico-riduzionistico-introiettivo: nell'anima non c'è il rifugio sicuro dello spirito, la differenza tra materia e spirito non è un'opposizione, come lo è invece quella tra creato e increato. Palamas afferma che: «la gioia spirituale non viene affatto corrotta dalla comunione con il corpo, ma trasforma il corpo e lo rende spirituale», in tal modo egli

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.

Riabilita la materia che le tendenze spiritualiste dell'Ellenismo hanno sempre teso a disprezzare. Riscopre il senso proprio di termini del Nuovo Testamento come 'Spirito' (*pneuma*), 'anima' (*psyché*), corpo (*soma*) e carne (*sarx*) che non oppongono lo spirituale al materiale, ma il Soprannaturale al mondo creato. Lo spirito umano così come il corpo è radicalmente *diverso* da Dio, che, accordando la sua grazia, salva l'uomo nella sua totalità di corpo e anima.<sup>29</sup>

«Da ciò il rifiuto costante, da parte dei maestri dell'esicasmò, delle visioni del corpo (solo del corpo!) e dell'immaginazione (solo dell'immaginazione!). Le une e le altre costituiscono, in egual misura, tentazioni del Demonio»<sup>30</sup>. Fin dai primi momenti della pratica esicastica la funzione della ripetizione rituale della formula di preghiera è pensata come liberazione, svuotamento dell'interiorità da contenuti, immagini, significati, associazioni puramente spirituali. Già Evagrio nel quarto secolo scriveva nelle istruzioni per la preghiera: «non ti rappresentare la divinità in te, quando preghi, e non lasciare che la tua intelligenza subisca l'impressione di alcuna forma»<sup>31</sup>. La quiete silenziosa non si raggiunge nel chiudersi, ma nell'aprirsi dell'anima allo spazio inevitabilmente condiviso delle energie divine attraverso il dispiegarsi della percezione proprio-corporea scandita dalla preghiera ripetuta: un tal disporsi è essenziale, quel che non accede allo spazio della percezione è illusorio, diabolico.

Nel XIV e nel XV secolo è largamente documentata la penetrazione di correnti esicastiche in Russia, proprio nel momento in cui la teosi della pratica della preghiera pura, o di Gesù, si integra progressivamente: «in una prospettiva ecclesiologica: la Chiesa e i sacramenti costituiscono la via verso Dio, perché la Chiesa, in maniera perfettamente reale, è il Corpo di Cristo»<sup>32</sup>.

L'Ottocento russo sarà a sua volta testimone di una straordinaria ripresa dell'esicasmò in Russia. Nei primi anni del XX secolo su questo solco si sviluppa un movimento denominato *Imeslavie* ('onomatodossia', ovvero 'culto del nome'), che vuole portare la preghiera di Gesù al centro della spiritualità e della ritualità ortodossa. Florenskij ne è un convinto sostenitore. Un sinodo per discutere e risolvere le questioni dottrinali in gioco è convocato per

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 77-78.

l'ottobre del 1917: non potrà tenersi né allora né in seguito. Nei vent'anni che a quel punto lo separano dalla morte, Florenskij intratterrà continuamente i temi della filosofia del nome con quelli dell'icona: nome e icona sono atmosfere di luce e di quiete silenziosa, che scintillano nella vita della natura e del monastero in un'unica 'nuvola' di vita.

#### IV.

Il raggiungimento della quiete silenziosa attraverso la ripetizione, il procedimento ripetitivo della preghiera, che libera l'anima dalle immagini e la dispone alla luce delle energie divine, alla loro 'economia', costituisce il modello del dispositivo generale che dispiega l'abbozzo nell'opera, il legno nella luce, il rullo del fonografo nella musica. L'icona assunta nel movimento ripetitivo del rito apre e accoglie nella casa-atmosfera energie divine. Ma secondo la teologia del palamitismo proprio con ciò si dovrebbe affermare l'inattingibilità dell'essenza divina. In tutta l'opera di Florenskij alle proposte di un'economia (una regola dell'abitare) delle energie, alla dettagliata fenomenologia delle loro atmosfere, si accompagna il severo richiamo all'insuperabile antinomismo che, nella condizione umana, caratterizza il rapporto tra individuale e universale, tra l'uno e i molti, fin dalle sue prime elementari manifestazioni, come quella della parola singola enunciata, della sua pronuncia, che essendo una pretende la significazione ai molti, ponendo con ciò un'irrisolvibile antinomia. Ma il luminoso spazio accoglie gli inconciliabili e li dispone nella interminabile ripetizione rituale dei loro tratti: non c'è divenire, ma ripetizione; c'è teosi, beatitudine, ma non salvezza. Choruzij afferma che «la parola 'strada' è per Florenskij ontologicamente vuota»<sup>33</sup>: manca nello spazio di Florenskij la possibilità di pensare il tempo e la storia. Cosa che è paradossale per una filosofia che si vuole cristiana, ovvero centrata su una dottrina della salvezza. Ma in Florenskij, come probabilmente nella cultura russo-ortodossa in generale, la dimensione ontologicamente rilevante, forse l'unica dimensione autentica della vita, è lo spazio. Nello spazio senza tempo del culto si apre una condizione di contatto con il divino nell'unica forma permessa dall'inattingibile, da ciò che di per sé è destinato a sottrarsi, ovve-

---

<sup>33</sup> S.S. Choruzij, *Filosofskij simbolizm P.A. Florenskogo*, in *P.A. Florenskij: pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izd. Russkogo Christianskogo Instituta, 1996, pp. 525-557, p. 557.

ro in una forma atmosferica. È così che l'idea florenskijana di spazio diventa il baricentro di una complessa 'metafisica concreta', che può dare indicazioni interessanti nella direzione di una teoria filosofica delle atmosfere:

La spazialità è la più importante e ineliminabile modalità del reale [...]. La visibilità della realtà presuppone la sua spazialità, e perciò Florenskij propone la sua tesi, 'tutta la cultura può essere interpretata come attività di organizzazione dello spazio', assegnando alla spazialità non soltanto le arti spaziali, ma anche la musica, la poesia, la filosofia. D'altra parte Florenskij classificava come 'pura dissoluzione dello spazio' la tradizione del pensiero speculativo tedesco, da Kant a Husserl, che gli era estranea. Uno dei tratti più caratteristici del suo pensiero era la forte, costante propensione a risolvere questioni di carattere puramente spirituale e filosofico ricorrendo a rappresentazioni spaziali.<sup>34</sup>

Florenskij pensa una tale essenziale spazialità come un cosmo dove microcosmo individuale e macrocosmo universale coincidono, dove ogni esperienza è sempre necessariamente insieme soggettiva e oggettiva, fin dai tratti elementari della percezione: «La percezione non è soggettiva ma soggettuale, ossia pertiene al soggetto nonostante non sia immanente in esso»<sup>35</sup>. La percezione appartiene tanto all'uomo quanto al mondo perché

Da un punto di vista *psicologico*, tutto ciò che percepiamo è l'incarnazione simbolica della nostra interiorità, è specchio della nostra anima. Da un punto di vista *metafisico*, esso è di fatto identico a 'noi' [...]. Tra uomo e ambiente esiste una similitudine di fatto, di parte con parte, di sezione con sezione. [...] nell'Uomo non c'è nulla che in misura – pur temporaneamente – maggiore, per quanto diluita, non sia presente nella Natura. L'Uomo è la somma del mondo, la sua sinossi; il Mondo è il disvelamento dell'Uomo, la sua proiezione.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 535-536.

<sup>35</sup> P. Florenskij, *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 7.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 208-211. Difficile non cogliere delle assonanze con taluni punti fermi della nuova fenomenologia: «L'atmosfera è la realtà che accomuna il percipiente e il percepito. È la realtà del percepito in quanto è la sfera della sua presenza, ed è la realtà del percipiente nella misura in cui quest'ultimo, avvertendo l'atmosfera, è a sua volta corporalmente presente in modo specifico. [...] Anche una foglia non possiede la proprietà oggettiva di essere verde, anche una foglia può essere detta verde solo in quanto condivide una certa realtà con un percipiente». G. Böhme, *L'atmosfera come concetto* cit. p. 15.

Ne consegue che «non avremo altra *natura* che non sia quella del nostro *corpo*, e la vita del corpo sarà l'unica vita della natura cui avremo accesso», e questo perché la coincidenza di micro e macrocosmo è sostanziale nello spazio, che è la dimensione dell'essere vera:

La natura è a 360 gradi, è la sfera. Il nostro corpo è piccolo, poiché noi guardiamo al corpo da lontano e lo vediamo come una piccola parte del 'tutto', da un angolo corporeo relativamente piccolo. Ma proviamo a immaginare di entrare nel nostro corpo e di vederlo dal di dentro. Allora esso occuperà tutti i 360 gradi, esso sarà il tutto, sarà *tutta* la natura.<sup>37</sup>

Qui Florenskij si propone su un livello ontologico, non vuole sostenere che il mondo, che sarebbe per conto suo quello che è, assuma passando attraverso lo spettro del soggetto una nuova qualità circostanziale di volta in volta diversa: il mondo è come tale, per quello che è, un mondo ontologicamente segnato dallo spirito secondo la sostanziale affinità di soggetto e oggetto, di materia e spirito. Quella che bisogna sostenere secondo Florenskij è «l'idea dell'esistenza nella biosfera o, forse, sopra di essa, di quel che si potrebbe chiamare *pneumatofera*, cioè dell'esistenza di una specifica parte della materia coinvolta nel vortice della cultura o, più precisamente, nel vortice dello spirito»<sup>38</sup>. Va tenuto presente che questi passi sono tratti da una lettera di contatto indirizzata a uno scienziato noto e significativo come V.I. Vernadskij<sup>39</sup>, e che per opportunità Florenskij presenta le sue convinzioni attraverso un linguaggio molto attento e misurato. Quel che viene messo in gioco è l'idea patristica di 'sfrigidazione', ovvero dell'esistenza di un cosmo plasmato in una materia segnata dallo spirito secondo un'originaria simbiosi di materia e spirito, di soggetto e oggetto. Una tale segnatura nella prospettiva di Florenskij ha senso ed è rilevabile non in relazione a singoli oggetti, ma a settori, ambiti,

---

<sup>37</sup> P. Florenskij, *Il simbolo e la forma* cit., p. 224. Nel gioco di spazialità complesse, stratificate e incrociate, che si vuole rigorosamente ontologico, si può cogliere il senso vero di quel 'rovesciamento' che è proprio della prospettiva rovesciata dell'icona: indica la condizione di un multiverso, più che di un inverso. Rispetto alla ferrea (almeno tale a prima vista) direzionalità della prospettiva lineare, che si appropria degli oggetti rappresentati, la rappresentazione veritiera dello spazio trova a disposizione una molteplicità quasi inesauribile di spazi, strati, direzioni.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>39</sup> Vernadskij proponeva in quegli anni l'idea di una 'noosfera', con caratteristiche non inconciliabili con quelle della pneumatofera di Florenskij.

ambienti, in definitiva atmosfere. J. Lotman, facendo riferimento alla 'noosfera' di Vernadskij e proponendo di riconoscere nell'universo la presenza concreta di 'semiosfere', parlerà di 'modelli', come dispositivi sistematici di segni<sup>40</sup>. La *lavra* nella sua totalità è museo vivo perché solo nell'interazione delle procedure (un termine che, come vedremo, si trova in sintonia con quello di 'procedimento' dei formalisti della letteratura come Šklovskij) convenute e condivise apre l'energia della luce e del nome come la casa, l'ambiente, l'atmosfera segnata, 'pneumatosferica', che gli oranti possono abitare nella quiete silenziosa. Fuori da questa architettura l'icona è un pezzo di legno, un abbozzo, un'incisione muta che nessuna puntina fa suonare e brillare.

La *lavra* come vortice di sinestesie atmosferiche è il risultato di quello sviluppo in prospettiva sociale verso una dimensione di Chiesa che l'esicasmò, come abbiamo visto, consolida in Russia a partire dal XV secolo: i procedimenti e le procedure sottraggono il soggetto all'introduzione e lo riconsegnano a una primitiva presenza condivisa.

## V.

Se è vero che Florenskij spesso, e con angoscia, continua a riconoscere nell'antinomia il tratto specifico della condizione umana deietta, di fatto, nella sua prospettiva pneumatosferica opta per una condizione di totale, anche se discontinua e antinomica, spiritualizzazione dello spazio cosmico. Choružij propone una lettura drastica del problematico cristianesimo florenskijano. Nella sua opera progressivamente la prospettiva cristiana viene rimossa per fare posto a un progetto pagano, magico, teurgico sostanzialmente ispirato al neoplatonismo di Giamblico di cui Florenskij era fervente studioso: «l'interpretazione neoplatonizzata dell'energetismo ortodosso ha comportato uno scambio, un passaggio dal cristianesimo come religione della Persona alla sfera precristiana della religiosità naturale, magica»<sup>41</sup>. Se in questo giudizio Choružij coinvolge anche S. Bulgakov e A.F. Losev<sup>42</sup>, di Florenskij precisa

---

<sup>40</sup> Su questo nesso si può vedere il mio *Il silenzio di Lotman*, «Leitmotiv» 0 (2010), pp. 89-105.

<sup>41</sup> S.S. Choružij, *op. cit.*, p. 544.

<sup>42</sup> Due autori che con opere specifiche sulla filosofia del nome si schierarono a favore dell'onomatodossia. Su questo mi permetto di rinviare al mio *L'idea russa di estetica*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1992.

che il suo passaggio alla «ortodossia magica neoplatonizzata è stato ancora più marcato [...]. È corretto parlare di una certa arcaizzazione sincretistica, che recepiva elementi del paganesimo ellenico, del magismo primitivo, dell'antico giudaismo»<sup>43</sup>. Ne consegue un cristianesimo senza storia della salvezza; un quadro ontologico della realtà, che appare immobile, privo di storia e di divenire, bloccato sul mitologema dell'Eden che è, sì, un fatto cristiano, ma che Florenskij

tratta dalla posizione dell'antica carta del mondo e include nel cosmo antico. [...] Ne risulta infine che la storia dell'essere decisamente passa da una chiave esistenziale a una cosmica e in luogo del dramma della libertà umana di nuovo di fronte a noi abbiamo la rotazione delle sfere celesti. Il mitologema dell'Eden così interpretato risulta in pratica nella metafisica di Florenskij l'unico paradigma di cambiamento.<sup>44</sup>

La formula palamitica permetteva di considerare il passaggio al nuovo Eden come il risultato di una storia: vivere e abitare le energie nell'inaccessibilità delle essenze si può bene pensare come via e storia di redenzione. La soluzione florenskijana non lo permette, anche perché il nuovo Eden è già lì a portata se non di mano, almeno di rito. Considerata la sua tenace adesione ai principi della concretezza e della spazialità, il nuovo Eden «non poteva restare per lui una semplice metafora [...]. Il nuovo Eden doveva essere qualcosa di visibilmente incarnato, manifesto come un luogo determinato, e Florenskij questo luogo lo trova. Tale era il monastero di San Sergio»<sup>45</sup>.

Se Choružij ha ragione, quel che 'sta accadendo' nella rappresentazione dell'icona, ovvero il manifestarsi del suo senso, è la messa in opera ogni volta, di volta in volta, di un identico, il Paradiso: non segna un percorso, una strada, un divenire, ma una trasfigurazione, un addensamento atmosferico di divina meteorologia. Nell'atmosfera perennemente rinnovata del monastero come museo vivo di se stesso l'icona non rinvia a significati, ma si configura come procedimento in sintonia con altri procedimenti (la preghiera, il movimento, i profumi, le stoffe...), divenendo fonte di luce: una luce che non scopre, non rinvia, non significa, ma è. A che cos'altro può mai rinviare il Paradiso?

---

<sup>43</sup> S.S. Choružij, *op. cit.*, p. 545.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 549.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 550.

L'identificazione dell'Eden nella *lavra* si portò dietro varie ed importanti conseguenze. Innanzitutto ha significato che la *lavra* venisse intesa come vero simbolo. Cioè un vero e proprio noumeno visibile, un puro e non torbido fenomeno di senso. [...] Inoltre, cosa ancora più importante, ha significato che la *lavra* come noumeno è identica al primo Eden, perché nel mitologema edenico inizio e fine sono la stessa cosa e il nuovo Eden è quello originario recuperato.<sup>46</sup>

Sembra venir meno anche quel minimo movimento di sublimazione leggibile nell'immagine della pneumatosfera, di una progressiva segnatura della materia, come spiritualizzazione, divinizzazione 'storica' del mondo. Insomma, se la curvatura cristiana, religiosa, mistica, confessionale sembrava porre difficoltà non marginali a un'interpretazione atmosferologica della sua estetica, Florenskij le annulla procurando di liberare il rito dell'icona dalla storia cristiana della salvezza, dalla questione del tempo e della storia. Con l'identificazione della *lavra*, del monastero con il paradiso, «si conclude quel ben definito avvicinamento di cristianesimo e platonismo, di ortodossia russa e di misterica religiosità ellenica, che costituisce il fondamento del mondo spirituale di Florenskij»<sup>47</sup>.

## VI.

L'impronta esicastica dell'estetica di Florenskij, con tutti i suoi tratti paradossali e apparentemente idiosincratici, risulta condivisa nella cultura russa dei primi decenni del Novecento, anche in ambiti e in autori piuttosto lontani per formazione, interessi ed ideologia. L'affermazione ad esempio che l'immagine non debba essere il prodotto dell'arte, ma un procedimento, uno dei molti possibili a disposizione, attraverso i quali si può raggiungere l'essenza del rappresentato o del significato, è espressa negli stessi anni da un formalista come Šklovskij in *Teoria della prosa*. Le immagini della poesia non sono la verità del mondo, non lo 'riconoscono', sono piuttosto procedimenti là fuori, «di nessuno», «divine», a disposizione di tutti per accedere a una percezione poetica del mondo, cioè abitarlo in una visione essenziale.

Sono ancora in molti a credere che il pensare per immagini [...] sia l'aspetto principale della poesia. [...] Risulta invece che le immagini sono quasi immobili; da un secolo all'altro, da un paese all'altro, da un poeta

---

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 551.

all'altro, si trasmettono senza mutare. Le immagini sono 'di nessuno', 'divine'. Quanto più comprenderete un'epoca, tanto più vi convincerete che le immagini, che voi ritenevate create da un certo poeta, vengono da lui impiegate così come le ha prese da altri, e quasi senza variazione. [...] Questo dimostra che l'artisticità, il valore poetico di un oggetto è il risultato della maniera in cui lo percepiamo.<sup>48</sup>

Come l'esicasta nella preghiera, il poeta si libera delle immagini interiori, che in definitiva subiscono la fascinazione di un mondo inaridito di oggetti, mascherati, «imballati dall'automatizzazione», per accedere a una «visione» essenziale, che Šklovskij chiama «straniamento», con ciò introducendo negli anni 1916-17 per la prima volta nel discorso estetico un termine destinato ad avere grande fortuna.

L'immagine poetica è uno dei mezzi per creare un'impressione più intensa. Nella sua qualità di mezzo ha una funzione equivalente agli altri procedimenti del linguaggio poetico. [...] Per restituire il senso della vita, per 'sentire' gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come 'visione' e non come 'riconoscimento'; procedimento dell'arte è il procedimento dello 'straniamento' degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione [...]; *l'arte è una maniera di 'sentire' il divenire dell'oggetto, mentre il 'già compiuto' non ha importanza nell'arte* [...]. Scopo dell'immagine non è l'avvicinamento del suo significato alla nostra comprensione, ma la creazione di una particolare percezione dell'oggetto, la creazione della sua 'visione', e non del suo 'riconoscimento'.<sup>49</sup>

Affidando alla poesia il compito non di produrre immagini di riconoscimento, ma di 'vedere' e 'sentire' 'ciò che sta accadendo' attraverso lo 'sviluppo' dei procedimenti e della loro percezione, cioè di aprire, fare spazio allo straniamento, ovvero all'esperienza essenziale del mondo degli oggetti, Šklovskij sembra davvero muoversi anche sulle orme dell'esicasmò alla ricerca di una condizione privilegiata della percezione, che direi senza dubbio 'atmosferica'.

---

<sup>48</sup> V. Šklovskij, *Teoria della prosa* (1925), Torino, Einaudi, 1976, pp. 6-7.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 8-19.