

25 NOVEMBRE

15-25 NOVEMBRE

Nel 1918-20 *Florenskij* fu attivissimo membro della Commissione per la Tutela dei Monumenti e delle Antichità della Lavra della Trinità e di S. Sergio dove, con zelo militante, insieme a restauratori, storici dell'arte e conservatori, tentò disperatamente di salvare i valori spirituali e i preziosi tesori materiali del Monastero da una rude e spesso dissennata nazionalizzazione.

Grazie a questo suo coinvolgimento fu invitato ad insegnare a Mosca arte bizantina al MIKhIM (Istituto Moscovita di Ricerche Storico-artistiche e Museologia). Uno dei risultati più significativi per quanto riguarda il suo lavoro in queste due istituzioni fu il ciclo di pubblicazioni sull'arte antico-russa, incluso il fondamentale saggio *Ikonostas* [Iconostasi].

La stretta collaborazione di *Florenskij* con la Commissione suddetta e i suoi precedenti contatti con l'ambiente simbolista di Mosca e con giovani e brillanti storici dell'arte come Aleksej Sidorov (1891-1968) e Aleksandr Larionov, rafforzarono il suo interesse per la storia dell'arte e in particolare per artisti che, come Vladimir Favorskij (1886-1964), condividevano la sua visione di una Santa Russia, ortodossa, umile ed immacolata. Inoltre come *Florenskij*, Favorskij era interessato alle potenziali utilizzazioni della matematica, della fisica, e della psicofisiologia in campo artistico, e

non è da sorprendersi che in qualità di Direttore del Dipartimento di Poligrafia, abbia invitato Florenskij a tenere un corso al VKhUTEMAS, la rivoluzionaria scuola d'arte che aveva sostituito ed integrato le scuole precedenti di belle arti ed arti applicate.

Dal 1921 in avanti *Florenskij* fu anche associato più o meno formalmente con l'Accademia Russa (poi Statale) di Scienze Artistiche (RACHN/GACHN), una istituzione che cercava di stimolare l'interazione fra creatività artistico e pensiero scientifico radunando insieme storici dell'arte, fisici, matematici e psicologi.

Negli ultimi anni di libertà continuò a partecipare ai convegni scientifici e a pubblicare le sue ricerche e la sua ultima pubblicazione scientifica *Fizika na slu=be matematiki* [*La fisica al servizio della matematica*] apparve addirittura **nel 1932** alla vigilia del suo arresto nella rivista *Socialisticeskaia rekonstrukcija i nauka* [*La ricostruzione socialista e la scienza*].

Ma nonostante la sua prestigiosa reputazione come scienziato, *Florenskij* fu di nuovo arrestato il **26 febbraio 1933**, accusato senza alcuna prova di cospirazione criminale e condannato a dieci anni di lavori forzati prima al Campo Svobodnyj [Libero] nella Siberia orientale e poi, **all'inizio del 1934**, alla Stazione sperimentale del permagelo di Skovorodino presso il fiume Amur.

Nonostante le durissime privazioni *Florenskij* si dedicò alla ricerca scientifica, studiando il permagelo, la sua formazione e le sue caratteristiche meccaniche. Il suo unico reclamo formale all'OGPU fu una protesta scritta che riguardava **la confisca della sua biblioteca e dei suoi manoscritti durante una perquisizione**, materiali e che egli chiedeva venissero restituiti alla famiglia:

La confisca dei miei libri e delle mie ricerche scientifiche e filosofiche... è stato per me un terribile colpo che mi ha privato di

qualsiasi speranza per il futuro e mi ha ridotto ad una totale apatia nel mio lavoro... La distruzione dei risultati del lavoro di tutta la mia vita è stata ben peggiore della morte fisica.

Nonostante la mancanza dei suoi libri e la durissima situazione personale *Florenskij* non diminuì la sua devozione sia religiosa che scientifica.

Con il suo amico biologo Kapterev, scrisse addirittura due saggi sul processo di congelamento dell'acqua e tenne delle conferenze su questo argomento nello stesso lager di Skovorodino.

Nonostante le pressioni di una parte degli scienziati sovietici, dopo una ultima visita della famiglia nell'estate **del 1934**, a *Florenskij* fu tolto il diritto alle visite e **il 15 novembre dello stesso anno** venne mandato *all'antico monastero di Solovki*, trasformato in uno dei più terribili campi di concentramento dell'epoca staliniana.

Anche qui tuttavia egli riuscì ad organizzare un Circolo Matematico dove teneva delle lezioni e continuò a fare ricerca sulle proprietà dello iodio e dell'agar-agar nella fabbrica interna al campo. Le impossibili condizioni in cui viveva sono documentate in trasparenza nelle lettere che scriveva a casa alla moglie e ai figli, talvolta una sola lunga intensa lettera, all'intera famiglia, per rifarsi delle limitazioni imposte alla frequenza di queste. Questa tragica corrispondenza che continuò **sino al 3-4 giugno 1937**, si illumina delle sue memorie e, come tutti i suoi testi, pubblicati e non, è parte integrale di un tutto organico che trae forza e significato dal singolo denominatore della sua fede ortodossa.

Il 25 novembre 1937, la direzione del NKVD di Leningrado riconfermò la colpevolezza di *Florenskij* condannandolo a morte. Fu trasferito in treno a Leningrado e l'8 dicembre 1937 venne fucilato a Levašovo, alla periferia della città.

Nella prolusione inaugurale del suo primo anno accademico, tenuta il **13 ottobre 1921**, il corso è indicato come ‘Analisi della prospettiva’ e anche sulla rivista Makovec, 2, 1922, viene usato il titolo ‘Lezioni di analisi della prospettiva’ per annunciare un testo in corso di stampa, lo stesso che si trova infine nella registrazione del corso trascritta nell’anno accademico **1923/24** e utilizzata per la presente pubblicazione.

Ciò nonostante si è preferito intitolare tutto il libro da un articolo di *Florenskij* pubblicato nel 1982 e riferito retrospettivamente al corso del VChUTEMAS, in quanto il cambiamento stesso del titolo delle lezioni in quello poi adottato per il trattato riflette l’evoluzione del loro contenuto.

I materiali preparatori per le lezioni, le osservazioni degli studenti a noi pervenute, da una parte, e i documenti e le diverse varianti del manoscritto dall’altra, ci consentono di seguire in parte il formarsi di questo contenuto sia nelle lezioni che nel trattato.

Nella lettera ufficiale firmata dal preside della Facoltà poligrafica del VChUTEMAS Pavel Pavlinov il **2 febbraio 1924**, *Florenskij* veniva invitato a presentare il programma di un corso di ‘Analisi delle forme spaziali’ nel quale il materiale del corso sia ripartito in lezioni singole di due ore ciascuna. Per calcolare la lunghezza del corso bisogna tenere conto della lunghezza del periodo dedicato alle lezioni in ciascun anno accademico, vale a dire 20 settimane.

Questa struttura didattica di 10 lezioni di due ore sembra, a giudicare dal materiale a nostra disposizione, che si sia mantenuta in tutti e tre gli anni di insegnamento di *Florenskij* al VChUTEMAS.

Il cambiamento del titolo del corso (e, in seguito, di quello del trattato) può anche essere analizzato sulla base

dei testi dei programmi per gli anni accademici **1921/22** e **1922/23** e anche degli appunti degli studenti per gli anni accademici **1922/23** e **1923/24**. Riportiamo di seguito integralmente alcuni di questi documenti.

Lezioni I e II (tenute il 30 settembre 1921 secondo il vecchio calendario, mercoledì):

Mi rivolgo con grande turbamento a voi che siete o che volete diventare artisti e questo turbamento è rafforzato dalle mie personali opinioni teoriche sull'artista e sull'arte. Perché l'artista è un puro e semplice occhio che guarda il mondo, un puro occhio dell'umanità, attraverso il quale essa contempla la realtà.

E scorgendo le pure linee della realtà, l'artista fa in modo che da quel momento tutti possiamo vederla.

Perché la nostra visione [...] dipende dal fatto che la nostra attenzione venga o no diretta verso qualcosa. Sino a che non lo è, noi non vediamo, ma se qualcuno ci indirizza verso qualcosa, cominciamo a vedere.

Lo stesso avviene nelle scienze naturali quando siamo circondati da un fenomeno ben noto e ci imbattiamo in esso mille volte senza vederlo. **Se però qualcuno è in grado di mostrarcelo**, isolandolo in laboratorio o presentandocelo nella forma asettica di un esperimento, o se noi stessi lo notiamo, **allora cominciamo a vederlo** a ogni passo e ciò che sino a quel momento era qualcosa di raro diventa persino fastidioso.

Anche l'artista mostra attraverso esperimenti.

Come si può insegnargli a guardare, anziché apprendere da lui, dal momento che proprio in ciò, nel guardare, consiste l'arte?

In questo caso l'impresa di insegnare si rivela di una presunzione sfacciata.

Ma questa presunzione diminuisce, se continuiamo il nostro paragone dell'artista con l'occhio.

Nessuna balia e nessun dottore possono dare la vista al bambino. Ma è la balia che deve curare gli occhi del suo pupillo, perché non vi entrino la polvere e lo sporco, perché nulla di estraneo li rovini e ne offuschi la visione. A lei tocca pulirgli gli occhi.

Se restiamo al nostro paragone, si può dire che né io né nessun altro siamo in grado di farvi vedere.

Ma è possibile, e persino doveroso, preoccuparsi che la percezione artistica non venga imbrattata dalle tendenze, dalle false opinioni, dalle teorie che vengono assimilate in modo cosciente, incosciente o semicosciente attraverso l'ambiente circostante, perché le teorie circolano nell'aria e noi assorbiamo il loro veleno spesso senza accorgercene.

Forse il mio dovere è quello di ammonirvi contro i pericoli in agguato, e questo — non il desiderio di insegnare, ma di proteggere l'artista, di proteggerlo in senso *filosofico* — non è già più così presuntuoso.

Ed infine, lo riconosco, ho acconsentito volentieri all'invito di tenere un corso di 'Analisi della prospettiva' avendo in mente non di insegnare, ma di imparare osservando i vostri processi creativi, pronto a verificare le mie opinioni e a trarre nuove conclusioni dalle mie osservazioni.

Lezioni III e IV (tenute il 5 ottobre 1921, mercoledì).

L'arte è simbolo della realtà.

1. Significato della parola simbolo (essenza e energia).

Il simbolo è qualcosa che è più di sé, per esempio: il quadro come realtà consiste nella tela, nei colori, nella cornice, nel telaio, ma esso è di più, come essenza, di quello che è nell'ordine della realtà fisica. È una finestra.

Il simbolo metafisico è un'essenza la cui energia porta con sé l'energia di un'essenza 'altra', superiore, dissolta in essa, e a essa unita, e quello che attraverso di essa si manifesta rivela un'essenza superiore.

Il simbolo è una finestra verso un'altra essenza che non è data direttamente.

La prima essenza è l'artista stesso, le sue mani, le sue dita, i suoi pennelli, i suoi colori, ecc., uniti nel movimento di tutto [?] — la sua energia terrestre. In questa energia vive l'energia di un'altra realtà, di quella che non ci è data direttamente: di un fiore, di un giardino, di tutta la terra, di un volto-viso... e con ciò un'essenza 'altra' del fenomeno.

2. Di conseguenza nel problema dell'arte noi abbiamo tre momenti: a) la realtà stessa, che viene conosciuta attraverso la percezione; b) colui che percepisce con tutto il suo apparato; c) l'opera in quanto tale, come simbolo pronto per la percezione.

O altrimenti, rispetto all'arte figurativa: a) l'oggetto della raffigurazione, della trasfigurazione; b) l'atto della visione artistica: percezione-rappresentazione (perché i due momenti sono inseparabili); non si può dire si vede e di conseguenza si rappresenta; fisicamente l'impressione del colore può allontanarsi nel tempo; c) la contemplazione dell'opera artistica come già esistente.

Ora non ci occuperemo del contenuto globale di questi tre momenti ma li considereremo soltanto in una sezione determinata, basata sulla sintesi spaziale. Noi non prendiamo i colori, prendiamo soltanto la forma e da un solo punto di vista...

In questo caso noi parleremo dello spazio-tempo in modo molto astratto e dal nostro punto di vista: a) il tempo, lo spazio, la realtà; b) l'atto della percezione visiva artistica; c) l'atto dell'esame artistico, [più oltre indecifrabile].

17 maggio 1922. Sul treno per Mosca.

1. In ciascuna arte vi è la creazione di un suo spazio particolare (userò il termine 'spazio' in senso generale, come spazio-tempo, spazio a tre dimensioni); e ogni arte si sforza di creare degli spazi nello spazio, ulteriori nuovi spazi.

Ma la *poesia* (e *la musica*), organizzando direttamente il tempo, consentono all'immaginazione del lettore, secondo le loro indicazioni, di rendersi conto da sé di come queste indicazioni si realizzino in pratica. Qui l'artista traspone la costruzione dello spazio da se stesso al lettore o all'ascoltatore.

Il teatro e la scultura (e anche l'architettura) presentano degli spazi nello spazio, ma attraverso un'illusione, perché le forze di quello spazio pieno di cose che è il substrato di queste arti, cioè lo spazio che contiene gli attori e la messa in scena, le sculture e gli edifici, si fanno avanti con prepotenza, e non è un regista quello che può confrontarsi con loro, ma un teurgo. Naturalmente un drammaturgo con molte pretese può incaricare un regista di qualsiasi compito, ma queste pretese non verranno soddisfatte per la natura stessa del materiale con il quale il regista ha a che fare e il dramma resterà pura poesia senza passare alla scena o ancora peggio rovinandosi nel passaggio alla scena. E dunque la scena nella scena finisce sempre con l'essere falsa, perché secondo il progetto del drammaturgo essa viene guardata dal punto di vista dei personaggi sulla scena, ma insieme dal punto di vista degli spettatori.

Le cose del mondo fisico, le attrezzature sceniche e gli attori, dal punto di vista spaziale si impongono troppo per poter essere collocate in uno spazio qualsiasi.

Il poeta è troppo flessibile (o inflessibile) e l'operatore scenico troppo poco flessibile: essi non sono adattabili l'uno all'altro ed ecco perché, per esempio, l'apparizione di fantasmi sulla scena è, al pari di una maschera, profondamente falsa e radicalmente menzognera*,

[* Aggiungo in questo contesto a me caro, conferendo ulteriore Verità per quanto disquisito in merito all'Arte, con somma comprensione e osservazione da parte del *Filosofo evidenziato*, ovvero quanto l'immateriale' (oggetto) del suo intervento, il quale riflette *il Genio* posto nella vastità di un argomento, il quale riesce ad interpretare come incarnare, ponendolo e mai riducendolo alla falsa ottica di una prospettiva scientifica, ma al contrario, con l'ausilio della stessa argomentare, *finito ed infinito, materia e immateriale, Anima e Spirito*, l'atto interpretato, il soggetto nel contesto osservato, e l'atto creativo (*ovvero, lo Spazio e Tempo nell'Arte*).

Giacché non sempre vien dato a Cesare ciò che è di Cesare, come all'Arte il giusto merito, e ad *un poeta* ciò che meglio lo distingue al pari dell'elevato Sentimento ispirato, quale 'sacerdote' dispensatore di una o più verità connesse tra loro, quali rami di un comune *Universale Albero, irrimediabilmente reciso e posto al rogo della presunta 'materiale' comprensione dedotta dal falso Dominio, quantunque privata di ogni possibile dovuta, e non certo approssimata certezza, circa la (ri)composta Visione*, ove interpretare e quindi dedurre, *i dèmoni* dell'universo scesi in Terra, i quali per successivi gradi incarnano la materia.

(Ciò concernente l'Arte e l'artista!)

Colti o percepiti dal senso della 'vista (*il cosiddetto 'terzo occhio'*) interiore' divenuta profonda comprensione iniziatica della Dottrina e successivamente Poesia (dell'Arte).

Ovvero colui, seppur cieco, riesce a vedere (*Omero* un primo antico esempio). O meglio ancora, colui rinato ad ogni Elemento della stessa 'materia' subordinata al Dominio e non solo interpretativo.

In cotal procedimento 'sciamanico', il quale a ragione, solo qualche isolato studioso pone con rigore scientifico, più che ipotesi, ai primordi di un mondo pre-antico, e dalla civiltà greca così come interpretata, dall'animismo allo sciamanesimo, dal pagano al futuro cristiano, con tutti gli anelli dell'Albero universalmente, né intuiti né interpretati, nella probabile ramificata evoluzione data da un seme divenuto tronco, e da questo sino alla ispirata foglia del Bosco (rimossi di volta in volta, e posti ai roghi della presunta Ragione con i successivi Indici in nome del falso progresso...), abdicati alla univoca certezza divenuta sola e monolitica Dottrina.

Neppure nel giusto merito e consenso dell'ottica di una scienza perfetta per determinare una precisa e simmetrica 'stratificazione' (ove leggere più che interpretare le epoche trapassate) congiunta ad ogni Elemento della Natura, da cui l'uomo, lo sciamano, il 'credente poeta', l'oracolo e il santo ('illuminato' circa una precisa scienza anch'essa rimossa, divenuta patologia...), ne incarna e interpreta il Sacro.

Medesima e già annunciata illogica presunzione dell'univoco Dominio (da noi contrastato).

Così, ponendo giusta *simmetria* fra il 'profeta-oracolo-sciamano', e la Terra, dedotta dall'Oceano navigato, oggi come allora dell'Universo, *frammentata* nella costante *Visione* - interpretata - di tutti gli Elementi della Natura subordinati e dominati dall'uomo, nasce o dovrebbe,

un'opposta ipotesi interpretativa, dalla quale possiamo estrapolare, e correttamente interpretare, l'evoluzione mitologica del 'peccato originale' (il Dialogo in *Empiria e Empirismo* ci illumina circa questo ultimo punto), l'uomo incapace di essere quel che era o dovrebbe Essere.

Detto tutto ciò ne consegue, che rispetto all'apparizione di dèmoni, e non più fantasmi, le medesime condizioni Spazio Tempo alterate, giacché ciò che non appare Sacro, secondo gli odierni canoni dottrinali posti in ugual medesima scena di teatro, odiernamente interpretati - allora come oggi - come tali, ovvero diavoli; il poeta li traduce e rapporta alla personale dimensione del proprio Spazio-Tempo percepito (o Infinito da cui la Visione, il pittogramma si uniforma al senso della parola nell'intento della Visione posta in una diversa prospettiva e dimensione sacralizzata dello Spazio e Tempo studiato), al pari d'un antico sciamano, quando addirittura non li evoca e combatte, per contrastare il maleficio di cui la Terra ne è colma, come subordinata al figlio del peccato originale; il quale, il 'poeta-sciamano-oracolo' tende scongiurare, procedendo all'inverso dello Spazio Tempo dato dalla materia; quindi risalendo per gradi interpretativi conferito dall'Anima del terzo occhio, ciò che l'occhio umano non più scorge, e non riesce più a vedere, in quando lo Spirito e l'Anima imbevuti e corrotti irrimediabilmente dal male della materia, la quale purtroppo, in questa epoca tende a presiedere anche la sacralità di questo assunto, frantumando come dissacrando e frammentando, ogni superiore legame divino scritto nel solo intento e proposito nel contrastare il 'terreno' maleficio a beneficio del diavolo; ovvero la materia; il 'divinizzare' nell'antica cultura pre-buddista, infatti, comporta un totale distacco dalla materia, così da riuscire a scorgere i presunti dèmoni e dèi della nostra Terra, ovvero tutto ciò che compone e origina l'incessante moto della Natura, da qui le successive rinascite nel ciclo della stessa..., si potrà dialogare in ugual medesima ortodossia la discussa concezione del

‘non-essere’ rispetto all’essere cristiano, e i comuni profeti interpretati dalla materia... (Giuliano)]

La scena stessa è come la penetrazione dello spettatore in un volume chiuso, come se essa presupponesse che lo spettatore guardi da uno spazio di quattro dimensioni secondo la quarta coordinata (senza tener conto del tempo). Sulla scena esiste infatti una propria misura del tempo e una propria misura dello spazio.

Soltanto *la pittura* (e la grafica) (altresì vero, in quanto la pittura rappresenta un preciso stadio evolutivo della successiva scrittura, il pittogramma riscontrati nelle arti rupestri, fanno dei nostri antenati, dei sapienti notevoli artisti) danno all’artista i mezzi per organizzare effettivamente l’immagine di quello spazio che egli ha progettato, e inoltre in esse l’artista non è legato alle proprietà dello spazio fisico, o lo è in misura minima, quanto gli è necessario per la connessione del passaggio dallo spazio fisico, lo spazio della tela, allo spazio nella tela. Il piano della figurazione dà la scala per la valutazione dello spazio sul piano [della tela].

Per la comprensione dello spazio della rappresentazione ci è necessario avere un punto di appoggio nello spazio della sua tela, per separarvi ciò che è simbolico dalla semplice massa dei dati: isolare ciò che è ideale da ciò che è fattuale. Questo punto di partenza deve poter essere esaminato e riconosciuto semplicemente: punti di partenza di questo genere sono il piano della rappresentazione, la cornice perpendicolare costituita di una verticale e un’orizzontale. Sono possibili naturalmente anche altre superfici, così come sono possibili altre cornici, ma le une e le altre devono poter essere semplici e immediatamente comprensibili: una sfera, un’ellisse di rotazione, un cilindro per la superficie della rappresentazione; un cerchio, un ovale, un

quadrato sistemato su un angolo, per le cornici, sebbene tutto ciò renderebbe difficile la comprensione.

In certi casi particolari, tutto ciò può corrispondere alle necessità del disegno interiore, ma in generale è raramente conforme allo scopo. Al contrario, se la superficie non è uniforme, o se la cornice è arbitraria, se essa non è razionale [?], se non può essere una cornice assolutamente precisa per lo spazio della rappresentazione, la rappresentazione diventa allora incomprensibile. La pittura si occupa dunque dell'organizzazione dello spazio.

2. L'organizzazione dello spazio come creazione di spazi particolari è, come si è detto, il compito di tutte le arti. Ma affinché questo pensiero sia più chiaro sarà utile esaminare parallelamente un certo numero di attività diverse.

Il contenuto delle lezioni era formato non soltanto dal loro programma ma anche dal modo in cui *Florenskij* le svolgeva: 'Padre *Pavel* era un conferenziere eccezionale perché non teneva una conferenza, ma discuteva insieme al pubblico le questioni più spinose e di difficile soluzione. Questo si spiega con il suo sforzo di... conoscere la Verità così come essa è data nella vita, attraverso il colloquio, la cooperazione amichevole delle due parti: l'insegnante e gli allievi?.'

In una nota specifica su Lezione e lectio, *P.A. Florenskij* scrive:

L'essenza di una lezione è la vita scientifica immediata, la riflessione comune su soggetti scientifici fatta con tutti i presenti ... è l'iniziazione degli ascoltatori al processo del lavoro scientifico, è la loro associazione al processo creativo, è un genere di insegnamento didascalico e persino sperimentale di metodi di lavoro, e non è solo la trasmissione di 'verità' scientifiche, nella loro sistematizzazione più recente e attuale.

Dietro a questa concezione del lavoro di conferenziere stava non soltanto la scelta di un certo stile didattico, ma anche un'elevata comprensione spirituale dei compiti imposti a un istituto superiore in quanto tale. Il valore di questo consisteva per *Florenskij* non...

nell'utilità tecnica dell'insegnamento, ma nella possibilità di stabilire un particolare clima creativo e spirituale che si imponga con tale forza sugli studenti e sui professori che vi si trovano, che le loro forze spirituali e culturali, ricevendo mille correnti invisibili, si dispieghino da sole, crescano e maturino molti frutti.

Florenskij, che aveva già alle spalle decenni di esperienza di insegnamento, conservò tuttavia anche al VChUTEMAS il suo stile intrinseco nel rapporto con gli studenti, la sua concezione dei compiti di un istituto superiore, sebbene l'atmosfera ideologica generale fosse qui completamente diversa e molto meno spirituale per la presenza militante degli ideologi del fronte di sinistra dell'arte.

Ci sono giunti alcuni dei bigliettini che *Florenskij* ricevette durante le sue lezioni. Uno di questi fu chiaramente mandato dopo la prima coppia di lezioni, in cui *Florenskij* aveva menzionato il “puro occhio dell'umanità” e aveva indicato i compiti della pedagogia contemporanea nel preoccuparsi che “la percezione artistica non venga imbrattata dalle tendenze”.

Giovedì Santo. Notte. 31 marzo 1922. Sergiev Posad.

Programma di ricerca sulla spazialità nelle opere di arte figurativa.

1. La qualità del piano figurativo. (Questione della definizione dei suoi confini, e dell'aspetto di questi. Esistono in linea di principio una verticale o un'orizzontale? Esiste veramente il piano, o esso tende a

diventare una sfera? Si incurva o no (dal punto di vista visivo, naturalmente)?

2. Esiste un centro estetico dell'opera? O non esiste un centro e tutto l'oggetto artistico è uniforme? O forse ci sono in esso diversi centri che sono, a modo loro, dei grumi estetici?

3. Qual è il rapporto del centro estetico con il centro geometrico, psicofisiologico, contenutistico.

4. L'essere attive delle cose rappresentate; a) le cose possono essere passive in sé ed essere messe in moto da uno spazio attivo (in Velázquez, per esempio); b) le cose possono essere attive in sé, indipendentemente dallo spazio; probabilmente le cose possono essere attive soltanto in uno spazio uniforme, che non abbia correnti proprie, proprie tensioni e proprie direzioni.

5. L'assolutezza delle misure dell'opera, in quanto cose.

6. L'assolutezza delle misure delle rappresentazioni nell'opera, cioè delle cose rappresentate nello spazio dell'opera.

7. Che cosa è la misura dello spazio di una data opera? (Nell'arte greca, per esempio, in base alle sue dimensioni, questa misura è la persona umana, mentre nell'arte gotica, nella profondità è ancora la persona umana, ma nelle altre dimensioni è un'altra misura, e questo dà particolare rilievo all'altezza).

8. Lo spazio dell'opera è un prolungamento dello spazio empirico (della stanza) oppure è autonomo (illusionismo e realismo)? La pittura illusionistica del Ghirlandaio, per esempio, in alcune parti è un'estensione della composizione della stanza, che dà l'impressione di un'apertura, mentre in altre parti è piatta e rinchiusa in

mondi particolari, con il risultato che l'opera nel suo complesso manca di integrità.

9. Lo spazio si disgrega oppure no in un certo numero di spazi che non trapassano l'uno nell'altro, nel caso della sua autonomia e indipendenza dallo spazio empirico?

In Rembrandt, per esempio, si trova uno spazio particolare nelle visioni. E in generale le visioni stesse si trovano sempre in uno spazio particolare.

10. Con quanta chiarezza sono sottolineate le differenze qualitative delle direttrici spaziali? E di quali in particolare?

11. Che cos'è la profondità dello spazio?

12. In cosa si realizza questa profondità e in che modo dal punto di vista qualitativo?

13. La coordinazione dello spazio non è forse astratta, vale a dire non sottomessa a una percezione concreta? E in questo caso ogni cosa esiste in sé (i disegni dei bambini). Esiste o no lo spazio comune delle cose?

14. Esiste la possibilità di ignorare l'una o l'altra direzione dello spazio, esiste cioè l'assolutezza del verso nelle direzioni e di quali in particolare?

15. La struttura dello spazio.

16. Il numero delle dimensioni spaziali.

17. La questione della prospettiva diretta. È osservata o no, e questo a cosa porta?

18. Esiste il divergere all'orizzonte delle linee orizzontali parallele?

19. Si verifica un ingrandirsi degli oggetti in rapporto al loro allontanarsi?

20. Qual è la quarta coordinata, il tempo, nell'opera? È una coordinata chiusa o è senza confini? È veloce o è lenta? È uniforme o eterogenea? Ci sono in essa dei ritorni ciclici?

Al manoscritto dell'«Analisi della spazialità» *Pavel Florenskij* lavorò **dal 5 febbraio 1924 al 9 gennaio 1925** con l'aiuto di *Sofija Ogneva*, che trascrisse le sue riflessioni orali ricopiandole nella fase intermedia del manoscritto e preparò la versione per la stampa. Le date della redazione delle singole parti, che si trovano nel manoscritto della Ogneva, sono riportate puntualmente. Come testo di partenza per questa edizione è stato preso il dattiloscritto con le correzioni dell'autore, mentre errori di battitura o incongruenze evidenti sono stati corretti in base al manoscritto.

Il testo dattiloscritto dal quale siamo partiti contiene le seguenti parti, in successione:

1. Il testo fondamentale del libro (paragrafi i-xxxiii).
2. Il testo *La legge dell'illusione*, che venne pubblicato separatamente come articolo (**22 marzo 1925-24 maggio 1925**).
3. Il significato della spazialità (**18 aprile 1925**), un frammento contenente la fondamentale interpretazione ontologica della spazialità, che precede per significato l'interpretazione gnoseologica e culturologica data nei paragrafi I, vii e xxii.

Vista tuttavia la sua importanza per capire la visione del mondo dell'autore, questo frammento filosofico, che ne spiega la fondamentale intuizione spaziale, è stato spostato all'inizio come introduzione a tutto il libro.

4. L'assolutezza della spazialità (**26 aprile 1925-7 luglio 1925**), un saggio apparentemente autonomo, non completamente finito e che sviluppa dal punto di vista del significato il contenuto dei paragrafi III-VII e ix-xxi del testo fondamentale del trattato. È del tutto possibile che questo testo fosse l'inizio di una nuova redazione del trattato, che l'autore non preparò mai per la stampa.

Estrapoliamo un 'passo' dal Tempo e lo spazio:

(**4 gennaio vecchio calendario**) Questi sono tutti schemi e considerazioni generali. Brevemente li si può esprimere con le seguenti parole: nella rappresentazione si registra anche il percorso dell'artista.

Percorso soprattutto nel senso più semplice e immediato.

Camminiamo, per esempio, in un bosco.

Camminando abbiamo davanti le immagini dei tronchi degli alberi. Ci fermiamo, e il quadro istantaneo, pur restando formalmente identico, si fa al tempo stesso sostanzialmente diverso. Sparisce istantaneamente la legnosa profondità dello spazio del bosco, e i tronchi stessi perdono il loro volume. Abbiamo l'impressione che quella lontananza legnosa abbia perduto improvvisamente una dimensione. Il rapporto fra l'immagine del bosco percepita da un punto di vista in movimento e la nuova immagine, stazionaria, è uguale a quello esistente fra un fiore e il suo campione secco in un erbario. In breve, nella posizione stazionaria dell'osservatore l'immagine del bosco si schiaccia, mentre nel movimento si sviluppa.

Il bosco viene percepito con acutezza sorprendente, quasi dolorosa, d'inverno, quando si cammina lungo una strada di nudi boschetti di salici e noccioli: l'intreccio dei

rami, proiettandosi sul fondo luminoso, il cielo o la neve, si presenta come un reticolo piano, in rapporto al quale la questione della profondità non si pone nemmeno.

Ma sul fondo scuro di un bosco di abeti, quegli stessi rami creano una profondità percepibile con tanta forza che tutto il volume del bosco si presenta come una massa cristallina con i suoi sottili aghi. Quando ci si muove, si vede con assoluta chiarezza questa profondità, dura come il cristallo. In posizione stazionaria questa percezione si dissolve istantaneamente, come se la durezza si sciogliesse e si dileguasse, lasciando i soli rami, ormai privi del legame con la terza dimensione. Ma è chiaro che non ci si accosta né alla distanza dei tronchi, né al folto dei rami nella loro profondità mediante una prospettiva corretta, perché l'essenza di queste percezioni di profondità sta proprio nel rifiuto lampante della prospettiva.

In modo ancora più chiaro ed evidente le percezioni di profondità si rovesciano quando guardiamo cime di alberi non lontani dal finestrino di un treno in corsa.

Queste cime sembrano ruotare intorno al proprio asse mostrando in sequenza le loro diverse vedute in modo tale che la superficie del bosco si sviluppa quasi interamente, se non interamente, davanti ai nostri occhi.

Non soltanto non si cancella dalla coscienza il volume del bosco nel suo sviluppo, ma anche l'albero si presenta con tutta la sua corporeità.

Senza dubbio abbiamo un'immagine unitaria e integrale dell'albero. Ma questa immagine esclude sostanzialmente le sue interpretazioni prospettiche e, dal punto di vista prospettico, deve essere presa come insensata. Al contrario, non appena il treno si ferma, si arresta anche lo svilupparsi della superficie arborea con i movimenti successivi delle diverse vedute della chioma. L'immagine dell'albero si avvicina alla proiezione

prospettica (anche se non si assimila completamente a essa) ma allo stesso tempo perde il suo volume e diventa più piatta. È curioso osservare come la corporeità dell'immagine si spenga in rapporto al rallentamento dell'andatura del treno e come, al contrario, si riempia di volume e diventi spazialmente viva non appena il treno accelera.

Nel contesto delle modalità di osservazione dal finestrino di un treno, o in quello delle già descritte osservazioni durante una passeggiata, deve essere segnalata una condizione molto importante: il fatto che attraverso il movimento dell'osservatore le immagini non soltanto acquistano volume ma anche, contemporaneamente, realtà. In una contemplazione immobile esse assomigliano a fantasmi e ombre delle cose, nel movimento dell'osservatore esse diventano più solide, più reali, si rafforzano e si ispessiscono, diventano cose vere.

Girando intorno agli oggetti rappresentati, questi oggetti si confrontano con noi vitalmente e ci danno delle immagini nelle quali percepiamo come una realtà la vita propria delle cose e la loro autonomia.

Il cammino di un artista, tuttavia, può passare vicino non solo a un albero o a molti alberi ma estendersi a un intero luogo, a molti luoghi e infine durare giorni, settimane, mesi. Di questo viaggio può anche non restargli nella coscienza un'immagine totale ma soltanto impressioni frammentarie divise in impressioni singole, non interiormente connesse fra loro.

E tuttavia questo dimostrerebbe soltanto la fragilità della sua appercezione e la mancanza di una sua capacità di sintesi abbastanza forte. Al contrario, in una maggiore elasticità appercettiva, il viaggio, in quanto risultato delle saldature, degli ispessimenti, delle generalizzazioni di ciò che ha visto, dà all'artista un'immagine integrale, e questa immagine può essere fissata e incarnata attraverso l'arte.

(9 gennaio 1925) Basta che questo viaggio sia percepito come una totalità, perché anche la sua immagine possa essere fissata e incarnata con tutto il suo movimento interiore.

Un geografo attento ha nozione di ampie regioni geografiche e distingue subito il paesaggio di una regione da quello di un'altra. E queste idee possono essere nella maggioranza dei casi un po' confuse, ma ciò nonostante sono concrete e visivamente evidenti; sarebbe però un errore pensare che il geografo le abbia esaminate analiticamente e, in ogni caso, egli non viene guidato nella sua identificazione da segni analitici. Se il geografo possedesse un'appercezione più forte, potrebbe, probabilmente, fissare le sue rappresentazioni delle regioni geografiche come immagini artistiche con un movimento interiore. Questo si dovrebbe ripetere in generale anche per un viaggio.

Ma esiste un percorso ancora più vasto di quello di un viaggio, ed è il percorso interiore dell'artista.

Il mutare degli stati d'animo di un artista nel processo di un dato lavoro, il suo immergersi nell'oggetto da rappresentare, la sua crescita spirituale, il passaggio a una nuova maniera e, infine, tutta la biografia nel suo complesso, sono i cambiamenti più sostanziali dell'artista, i mutamenti del suo punto di vista.

Tutto ciò si somma e si fissa nell'opera come cammino dell'artista e non solo 'è possibile che entri nella sostanza dell'opera', ma anzi vi entra per forza, e il tentativo dell'artista di nascondere il suo percorso, di dare l'impressione dell'improvvisazione conduce a un falso, a una bugia artistica.

In rapporto alle opere letterarie, queste tracce di ristrutturazioni successive dell'idea e della crescita interiore dell'opera sono state in parte studiate.

Nelle opere figurative, invece, si è prestata un'attenzione molto minore a questo studio. Ma in un caso e nell'altro queste tracce della crescita, a modo loro anelli fondamentali dell'opera, vengono di solito stabilite attraverso lo smascherarsi dell'autore, che il ricercatore coglie in qualche incoerenza, contraddizione, incongruenza. Alle tracce del percorso artistico si guarda come a spiacevoli insufficienze, risultato di una certa negligenza dell'autore.

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*.

[* più difficile esprimersi circa due medesimi autori i quali si evolvono e/o regrediscono circa l'atto interpretato (ciò per tutti gli argomenti anche quelli spirituali da cui la dottrina e l'arte della vita interpretata, ovvero soggetta all'atto interpretativo, più o meno povero o ricco di mondo, direbbe un altro Filosofo, talché riconosciamo anche negli animali una indubbia capacità artistica unita e congiunta con la Natura e scritta nelle indelebili connessioni di cui portatori, e dall'uomo interpretata, o peggio per chi cieco, sottomessa alle leggi approssimate del Dominio date paradossalmente dal Libero Arbitrio...), ovvero creativo; denominatore e comune fattore circa la Natura, più o meno superiore, più o meno ricca, da cui derivata o ispirata umana interpretazione; 'conferita' sul medesimo 'soggetto-oggetto' interpretato, dedotto e rappresentato; ovvero la frammentata capacità interpretativa di un determinato Panorama associato alla Natura umana connessa alla Storia; e quindi assoggettata alla critica della 'materia'; così come quella del ricercatore che ne svela, e anche lui interpreta, medesima ugual Storia, anch'essa assoggettata al giudizio della nominata 'materia', conforme o assoggettata ad uno stile del proprio spazio tempo posta

nelle 'tendenze', come abbiamo letto dal buon *Pavel* Filosofo; per ciò detto come anche lo stesso Filosofo è convento, l'asimmetria della crescita da cui la forma dell'evoluzione, e non solo artistica, determina tal asimmetrica prospettiva, data e conferita dalla piatta icona priva della stessa da cui la sacralità rappresentata altrettanto priva della materia evoluta; ovvero un 'rovesciamento' dato dallo stesso ugual medesimo spazio tempo attraversato così come rappresentato, oppure incamminato; così come le fasi dell'intera crosta della terra geologica, e le successive derive, come altresì procedere all'inverso alle stratificazioni delle stesse da cui la Vita nata, da una scintilla divina data e conferita dalla divinità di un Dio (o atto creativo), come abbiamo letto circa il Bergson, e non certo da un moto perpetuo d'una cieca meccanica evoluzione...]

...perché esse rientrano nella costruzione stessa, e cancellarle o occultarle significherebbe privare l'opera della sua struttura per quanto riguarda la linea temporale.

Il lettore o lo spettatore deve 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.

Un Faust inventato in base a un progetto istantaneo e scritto secondo questo progetto sarebbe insopportabile come sono insopportabili le costruzioni americane o le opere costruite in modo analogo da Valerij Brjusov, fatte

con la volontà, e non formatesi lentamente attraverso la vita.