

Andrea Colombo

Metafisica dello spazio.

L'icona, Pavel Florenskij e l'empirismo trascendentale

L'impressione che può cogliere un lettore approcciando gli studi dedicati a Pavel Florenskij (1882-1937) è duplice: da una parte, che se ne voglia conservare l'assoluta appartenenza al territorio culturale russo, utilizzando la chiave teologica o qualche volta l'indubbia specificità estetica per marcare una sua distanza dall'ambito filosofico o culturale tipicamente occidentali; dall'altra, che i numerosi ambiti da lui toccati vengano costantemente osservati dal punto di vista della loro differenza e distanza reciproca, piuttosto che accettarne una possibile – e infatti presente – unità di fondo. Molti sono i testi e le analisi dedicati a Florenskij in qualità di “storico dell'arte sacra”, molti in qualità di “teologo”, molti altri che ne analizzano la complessa teoria matematica: è difficile, tuttavia, sia per il recente recupero dei testi florenskijani contrassegnati da una storia decisamente particolare, sia per l'effettiva e intrinseca difficoltà degli ambiti in cui Florenskij eccelleva, e dove non era mai un inesperto, trovare lavori che intendano arrischiarsi a stringere l'intera radice del suo pensiero. Tuttavia, leggendo i testi che Florenskij ci ha lasciato, le linee di fuga che si intrecciano intimamente alla storia della filosofia considerata canonicamente “occidentale” sono tante, e così numerose, e così sorprendenti, da sollevare il dubbio che, forse, più che da una distanza, Florenskij possa venire salvato e valorizzato proprio da uno scontro frontale con questa tradizione; e che le motivazioni che lo hanno portato a sapersi muovere così agilmente in ambiti del sapere tanto diversi vadano attentamente rilette e teoreticamente considerate. Con questo saggio, tenterò di gettare le basi per confrontare la concettualità florenskijana non solo con la metafisica europea in genere, ma con una specifica parte di questa che, forse, potrà risultare sorprendente, se non addirittura apertamente contraddittoria in più di un punto con alcune delle immagini che di Florenskij si restituiscono.

Facendo mia una distinzione di Rocco Ronchi, è possibile individuare nella storia della metafisica la presenza latente di due anime, di due differenti “canoni”, che ne hanno da sempre contrassegnato l'andamento concettuale: da un lato, il tentativo di considerare il rapporto uno-molteplice in un continuo rilancio dinamico che distingua i due poli senza allonta-

narli, tentando la sfida di un monismo trascendentale (Spinoza, Bruno, Bergson, *etc.*); dall'altro, concepire la dinamica del divenire-molteplice esclusivamente in termini di dialettica, identità rigirate in differenza o negazioni (Cartesio, Kant, Hegel, Husserl, *etc.*). La prima linea, detta "minore" perché a lungo osteggiata e tenuta sotto scacco dall'abbondanza di pensatori apertamente contrari alla sua prospettiva, si rifarebbe ad una unità che non è, tuttavia, "l'Uno della sintesi, non è l'Uno dell'unificazione di un molteplice già dato, [...] ma un Uno che è immediatamente molteplice e un molteplice che è immediatamente Uno"¹. La linea minore disegnerebbe l'immagine di un reale in perpetuo processo di concretizzazione, non separato – ma anzi realizzato – dalle parti che lo compongono, e allo stesso tempo perpetuamente più abbandonante di qualsiasi singolarità in grado di farlo avvenire. Pensatori del calibro di Gilles Deleuze, Gilbert Simondon, Michel Foucault e Albert North Whitehead possono venire annoverati fra gli esponenti di questa "famiglia concettuale", e, con questo saggio, cercherò di proporre per la prima volta anche la presenza di Pavel Florenskij nonostante le complesse differenze culturali e la presenza in alcun modo accantonabile dell'aspetto spirituale². Proprio in nome dell'unità sottesa all'intero percorso e ai diversi studi di Florenskij, approccerò il problema metafisico fondamentale partendo da un punto che, apparentemente, potrebbe non riguardarlo, ovvero sia le analisi per cui Pavel Florenskij è perlopiù noto: gli studi sulle Icone. Quanto e perché l'icona sia una questione profondamente radicata e identificativa nella cultura russa, lo attesta la lunga storia della pittura sacra, che si biforca in una tradizione orientale ed in una tradizione occidentale in occasione del Secondo Concilio di Nicea, voluto da papa Adriano I, nel 787 d.C. Ciò che rese necessario convocare per la seconda volta questo Concilio – riunitosi proprio al seguito di un profondo e brutale sfogo iconoclasta – fu il bisogno di chiarire quale rapporto intercorresse tra le rappresentazioni di Dio e la divinità stessa, stabilendo una volta per tutte che cosa potesse venire semplicemente venerato (*proskyperis*) in qualità di strumento utile per il culto e il rinvigorimento della fede di un cristiano, e che cosa, invece, molto più solennemente e profusamente andasse adorato (*laitreia*) in quanto parte del divino. La risposta che il Concilio si diede su questo punto cambiò radicalmente la storia dell'immagine sacra, che da quel mo-

¹ R. Ronchi, *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Feltrinelli, Milano 2017, pp. 15-16.

² Avverto preliminarmente ogni lettore della carenza piuttosto forte della letteratura secondaria su questo argomento. Pertanto, questo saggio intende offrirsi come spunto di riflessione e come proposta di percorso all'interno della concettualità florenskijana, che sicuramente merita di venire indagata più a fondo e più approfonditamente, vista l'enorme complessità e ricchezza.

mento visse o in aderenza, o in contrasto, o in un curioso atteggiamento di recupero dello spirito cristiano antecedente la sentenza dei vescovi, con tensioni che arrivano fino alle Avanguardie del Novecento.

I teologi riuniti stabilirono che tra l'immagine e la divinità non vi fosse, né potesse essere, un rapporto consustanziale, ma di semplice somiglianza. L'immagine, in altre parole, non sarebbe legata alla natura divina di Cristo, ma alla sua – comunque presente – natura umana. Rappresentando il lato umano della divinità, cioè il lato visibile e *quindi* riproducibile, e non l'essenza divina per propria natura immateriale e ultrasensibile, l'immagine si porrebbe dunque nei confronti del Prototipo, del Modello, nella posizione di semplice ripresa formale. L'immagine è metafora *di* qualcosa, non essenza: non è mai *la* cosa stessa. Proprio qui, tuttavia, la questione si complica e rivela il suo snodo cruciale.

Perché, se è pur vero che l'immagine è stata definitivamente depotenziata dal Concilio di ogni attiva partecipazione al divino, il compito che le è stato riconosciuto non è quello di rappresentare semplicemente la natura umana in genere, ma la natura umana di Cristo; quindi una natura umana decisamente particolare. In Cristo, infatti, il divino e l'umano risplendono e riecheggiano l'uno nell'altro, raggiungendo un perfetto equilibrio dove l'aspetto umano è vivificato, purificato e ri-originato dal contatto col divino; mentre la divinità è tolta dalla sua altezza incommensurabile e dalla sua distanza granitica, e presentata in forme più dolci, tollerabili e umanamente comprensibili. In Cristo l'umanità prende su di sé i tratti dell'invisibilità e della rarefazione del divino, ed il divino al tempo stesso ottiene una corposità nuova e radicale. Se, dunque, l'intento del Concilio era quello di erigere una discriminazione chiara nella materia insidiosa e ambigua del mistero cristiano, ma forse, anche, in quella ancora più antica e problematica del rapporto tra le immagini ed i loro oggetti, possiamo dire che alla fine è il mistero stesso ad avere avuto di nuovo la meglio. Nell'ombra ermeneutica della sentenza, Oriente ed Occidente hanno infatti trovato ed intrapreso due strade, due culture, due *weltanschauungs*, radicalmente diverse, risignificando una volta in più il problema della rappresentazione.

Se l'Occidente, di quelle tesi, svilupperà soprattutto l'aspetto pedagogico-catechetico dell'immagine religiosa, privandola tendenzialmente di qualsiasi natura ultramondana e considerandola in linea di massima come un semplice quanto utile promemoria della storia sacra e dei dogmi teologici, l'Oriente accentuerà invece l'aspetto autenticamente rivelativo dell'icona [...] O, almeno, questo è quanto ci viene restituito dall'interpretazione che Pavel Florenskij, a distanza di oltre un millennio da quel Concilio, ci offre di quest'arte sacra.³

³ C. Cantelli, *L'icona come metafisica concreta. Neoplatonismo e magia nella concezione dell'arte di Pavel Florenskij*, Aesthetica Preprint, Palermo 2011, p. 16.

I poli possibili sono due: l'aspetto metaforico o l'aspetto rivelativo; la distanza dell'immagine dall'Archetipo o la sua vicinanza al mistero divino nascosto nell'umano. L'Occidente avrebbe abbracciato e si sarebbe riconosciuto nel primo percorso; l'Oriente (cristiano) nel secondo. La questione porta con sé conseguenze particolarmente importanti dal punto di vista teoretico, che possono – se lette adeguatamente – illuminare in maniera decisamente peculiare la storia del pensiero filosofico di entrambe le porzioni di mondo. Abbracciare l'aspetto formale dell'immagine comporta inevitabilmente una continua messa in discussione della presenza del divino nel concreto, aprendo un varco problematico tra la materia ed il suo – ad un certo punto eventuale – creatore o principio organizzatore. Premere sull'aspetto rivelativo, invece, cammina in direzione esattamente opposta: autorizza all'individuazione perpetua ed ininterrotta del divino nel reale, rendendo altamente tesi i concetti – occidentali – di spazio, tempo e processualità della storia. La posta in gioco più clamorosa rimane l'umano: *che cosa* sia l'umano.

Se infatti nello spazio vuoto lasciato dal dubbio della presenza del divino la figura del soggetto si ingigantisce ed assume su di sé i connotati di causa, finanche trascendentale (e in fondo può essere letta così la maggior parte della tradizione occidentale, quella che passa dal cartesianesimo, arriva al kantismo e sfocia, poi, nella fenomenologia); nello spazio “pieno” del divino nel mondo, invece, l'umano disegna un altro tipo di traiettoria. Inevitabilmente, in una prospettiva “piena” l'ente umano appare come parte di un progetto ben più ampio e più esteso, nonché punto – fra i tanti – della generale creazione divina, col risultato di rendere impossibile stabilire una gerarchia rigida tra ciò che è esterno e ciò che interno, tra creatura e creato: tra soggetto ed oggetto. In questo senso, se torniamo all'opera d'arte legata al culto o quantomeno all'immagine del sacro, le due diverse posizioni ontologiche mutano il segno del suo significato: in Occidente, la forma d'arte verrebbe riempita dai dubbi del soggetto nei confronti della sussistenza del principio divino; in Oriente, l'arte sacra apparterrebbe, invece, come sostiene Cantelli, ad una “teologia del visibile⁴”: di ciò che è *già* visibile o quantomeno presente. Ed è proprio come radicalizzazione di questa eredità orientale che la teoria dell'icona di Florenskij può essere riconosciuta; teoria che risulta essere addirittura “regressiva” rispetto alle posizioni analogiste del Concilio di Nicea. Se, infatti, la cultura russa o cristiano-orientale avrebbe preferito l'aspetto rivelativo dell'immagine, rimanendo comunque appesa all'interpretazione canonica stabilita dai vescovi, in Florenskij la rivelazione che accompagna l'esperienza di un'icona è effettiva e conclamata senza trac-

⁴ Ivi, p. 10.

cia di dubbio ermeneutico: è vera e propria sostanza che partecipa al divino, balzando apertamente “indietro” rispetto alla sentenza dei vescovi.

L'arte è evocativa, come dissero i padri del VII Concilio ecumenico [il Concilio di Nicea II]. Forgiati dal positivismo, i nostri contemporanei rimandano volentieri a questa dottrina; ma commettono con ciò un marchiato errore storico, modernizzando la parola *evocatività* e spiegandola alla luce del soggettivismo e dello psicologismo. Va ricordato con fermezza che la terminologia patristica è terminologia dell'idealismo antico-ellenico ed è fortemente connotata dall'ontologia.⁵

Da questo breve brano emergono con forza i due assi portanti della teoria estetica di Florenskij: il ruolo della soggettività ed il valore, ontologico, ovvero simbolico, dell'icona e delle opere d'arte in genere. Focalizzandoci sul primo aspetto, secondo il ragionamento di Florenskij l'icona avrebbe la particolare forza di mostrare il mondo così come è, prescindendo da una “associazione [puramente] soggettiva”⁶ o da qualsiasi pretesa da parte di una coscienza di possedere le griglie per organizzare la forma della materia che incontra. In maniera forse inaspettata per un pensatore cristiano – perché così radicale da eliminare quasi il punto di vista umano –, Florenskij critica apertamente un antropocentrismo capace unicamente di rovinare, occultare e nascondere l'effettiva struttura del reale. La domanda che tuttavia va immediatamente posta alla concettualità in gioco è: a quale tipo di soggettività Florenskij si sta riferendo? In questo, Florenskij stesso non lascia spazio ad alcun tipo di dubbio, perché a più riprese, e non solo nelle *Porte regali*, ma in numerosissimi altri suoi scritti, la soggettività che viene apertamente additata come responsabile della più grande mistificazione – in negativo – del reale è la soggettività “cartesiano-kantiana”. Una soggettività che esprime tutta la propria potenza e struttura nella prospettiva lineare rinascimentale, che l'icona apertamente critica e trasgredisce con la propria peculiare – e universalmente riconosciuta – *prospettiva rovesciata*.

I metodi suddetti ci portano ad una definizione generale di prospettiva rovesciata o inversa, e talvolta anche di prospettiva deformata o falsa. Ma la prospettiva rovesciata non esaurisce le varie particolarità del disegno, e altrettanto dicasi per i chiaroscuri delle icone. Come immediata estensione dei procedimenti della prospettiva rovesciata bisogna notare la policentricità della rappresentazione: il disegno è costruito come se l'occhio guardasse le varie parti di questo cambiando di posto. [...] Ed ora, dopo questo, davanti a noi sorge il problema del senso e della legittimità di queste trasgressioni. In altre

⁵ P. Florenskij, *La mistica e l'anima russa*, San Paolo, Milano 2006, p. 157.

⁶ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'Icona*, Adelphi, Milano 1977, p. 59.

parole, davanti a noi sorge lo stesso problema riguardo ai limiti dell'applicazione e del significato della prospettiva. È proprio vero che la prospettiva, come sostengono i suoi fautori, esprime la natura delle cose e pertanto deve essere sempre e dovunque considerata come presupposto assoluto di veridicità artistica? O è piuttosto solo uno schema (e per di più uno dei possibili schemi di rappresentazione) che corrisponde non alla percezione del mondo nell'insieme, ma solo ad una delle possibili interpretazioni del mondo, legata a un ben determinato modo di sentire e di comprendere la vita?⁷

I corpi che le icone raffigurano non seguono in alcun modo la prospettiva canonica per l'Occidente: sono figure i cui i volti risultano molto più grandi e "sproporzionati" rispetto al busto, dove gli occhi hanno un ruolo dominante rispetto al resto dei lineamenti e dove, in definitiva, è possibile vedere nello stesso momento parti che, anatomicamente, sarebbe impossibile cogliere con un unico colpo d'occhio frontale, come il "petto e la schiena"⁸. Ma come nell'icona che tradizionalmente raffigura San Giovanni nell'intento di dettare – su consiglio divino – il vangelo al discepolo Procoro, uno sguardo superficiale-euclideo coglierebbe soltanto una figura "gobba e contorta", perché, appunto, offrente a chi la guarda sia il petto che la schiena nello stesso momento; uno sguardo, invece, più accurato vedrà come "l'attenzione e perciò il viso di Procoro sono rivolti verso l'evangelista, mentre la sua volontà esecutiva e perciò tutto il corpo [...] sono rivolti verso lo scritto"⁹. Procoro, il concetto-Procoro, l'esperienza-Procoro, può venire rappresentato nella sua integralità solamente se si considerano le due azioni che lo identificano: quella di discepolo che riceve le parole di San Giovanni, e quella di discepolo che trascrive quanto gli viene dettato. L'immagine che vorrà esprimere dunque la verità del discepolo dovrà riuscire – per dirsi completa ed efficace – ad unire questi due movimenti che ne definiscono l'identità.

Ciò risulterebbe assolutamente impossibile, secondo Florenskij, proprio all'occhio formalmente regolare della prospettiva euclidea, dove un tempo uniforme ed uno spazio lineare impongono una precisa disposizione "logica" dei soggetti, e dove dunque l'ordine cronologico e gerarchico risulta più realistico e adeguato della copresenza spaziale di tutti i connotati che rendono Procoro quello che, nell'essenza, invece, è. Seguendo Florenskij, Procoro – ma potremmo già allargarci ad intendere ogni altro ente, visto che l'icona mostrerebbe il mondo così come è – viene delineato esclusivamente dalle azioni che compie e non da come si presenta: è una porzione di realtà sottesa all'arco di precise azioni, piuttosto che una

⁷ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Giangemi Editore, Roma 2003, pp.76-80.

⁸ P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi, Milano 1995, p. 180.

⁹ *Ibidem*.

forma in cui passa neutralmente il flusso del tempo o in cui si concretizza anonimamente una configurazione dello spazio. Un occhio che desideri contemplare la completezza di Procoro, dunque, deve essere un occhio capace di accettare contemporaneamente ogni fase, ogni *intervallo*, in cui Procoro si concretizza e si definisce. Ed è proprio per questo motivo che la prospettiva rovesciata dell'icona è, nella pratica, la co-presenza di più punti di vista e di più luoghi d'osservazione; è una "policentricità della rappresentazione" in cui "il disegno è costruito come se l'occhio guardasse le varie parti di questo cambiando di posto"¹⁰. In questo senso, si comprende anche perché Florenskij si è mostrato molto attento ed interessato alla dinamica delle avanguardie e del cubismo europei, pur rimanendo dubbioso sulla loro effettiva comprensione ontologica della posta in gioco.

La cultura occidentale "naturalista", o Rinascimentale, oppure chiamata anche cartesiano-kantiana, avrebbe dunque "una percezione passiva del mondo", nonché "la tendenza a prendere immagini unitarie in tutte le loro parti, dal punto di vista del tempo"¹¹. Ciò che viene particolarmente criticato è l'auto-posizionamento dell'uomo europeo a centro d'osservazione – col Rinascimento – e a centro trascendentale – con la filosofia – di ogni possibile esperienza nei confronti del mondo, creando una gerarchia e ponendosi al vertice di questa con un unico gesto teoretico.

Tuttavia, la critica che Florenskij muove a questa *Weltanschauung* occidentale non viene dal desiderio di opporre la verità della filosofia europea ad una verità del pensiero orientale, creando una sorta di competizione su chi abbia custodito o compreso meglio l'effettivo valore del fare filosofico: la posta in gioco non è il passato. Per quanto la critica di Florenskij arrivi certamente a rivisitare il posizionamento teoretico, e da qui anche storico, del modo di fare filosofia in occidente, le considerazioni da cui prende le mosse riguardano le strutture più intime e radicali del pensiero contemporaneo, ed hanno origine in un punto che dissolve ogni possibile barriera tra Russia ed Europa: le rivoluzioni in ambito matematico e fisico di inizio Novecento.

In una lezione tenuta il 26 Aprile 1925, Florenskij descrive le proprietà dello spazio kantiano-euclideo, identificandone dieci. Sarebbe, infatti, uno spazio connotato dall'essere: "infinito, illimitato, omogeneo, isotropo, bipolare, continuo, connesso, tridimensionale, univoco ed ha una curvatura costante, uguale a zero"¹². Una breve analisi di alcune di queste proprietà ci può dare un'immagine nitida sugli effettivi obiettivi della critica florenskijana. L'infinità dello spazio euclideo comporta che

¹⁰ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 76.

¹¹ Ivi, p. 179.

¹² P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, cit., p. 222.

“quantità di qualsiasi genere, che caratterizzano enti geometrici, possono sempre essere riportate a valori che superino qualsiasi grandezza data o, più esattamente, qualsiasi grandezza mentalmente assunta”¹³. In altre parole, la visione euclidea darebbe priorità ai valori delle proprietà che determinano gli enti e non agli enti che si formano a partire da – e con – queste proprietà, come se una conformazione geometrica fosse una particolarità della generale proprietà “spazio” e non una disposizione che nasce *nello* spazio, dotata di proprie e peculiari caratteristiche. Come corollario dell’infinità abbiamo poi l’omogeneità, ovvero la proprietà secondo cui, ritagliando un frammento di spazio, “tutte le sue proprietà geometriche saranno assolutamente identiche alle proprietà di un pezzetto preso altrove. Questo può essere espresso anche affermando che il luogo, in rapporto alle proprietà e alle caratteristiche delle immagini geometriche, non ha alcun tipo di significato”¹⁴. A chiudere significativamente il cerchio, possiamo indicare la proprietà di continuità e connessione dello spazio euclideo, ovverosia la “possibilità di divisione infinita di qualsiasi ente geometrico nello spazio” (continuità), e l’indicazione di “inesistenza nello spazio di regioni singole, disgiunte l’una dall’altra, non coordinate fra loro e che non abbiano una quantità illimitata di vie di comunicazione reciproca”¹⁵ (connessione).

Queste tre proprietà permettono di intuire già da sole la struttura concettuale che Florenskij critica, ovverosia un’idea di realtà in cui sia possibile concepire ogni ente come inserito all’interno di criteri valutativi universali, indefinitamente estesi, anonimamente identici a se stessi, che aggrediscono dall’interno (l’infinita divisibilità) e dall’esterno (l’ininterrotta possibilità di trovare valori più grandi o più piccoli) l’identità degli enti. Se col Rinascimento questa visione del mondo ha trovato piena espressione nell’arte pittorica e architettonica e con Cartesio e la sua divisione tra *res extensa* e *res cogitans* una prima introduzione filosofica, con l’idealismo tedesco è giunta a piena maturazione trascendentale. In Kant e in Hegel, l’uniformità di tempo e spazio e la centralità profondamente nichilista, cioè derivante da un vuoto dubitativo nei confronti del divino nel mondo, del soggetto, sono giunte al proprio apice. In particolare, la priorità del tempo rispetto allo spazio è l’indice, secondo Florenskij, dell’esatto tipo di visione del mondo di cui ora si stanno denudando gli intimi ingranaggi. Infatti scrive: “nella filosofia idealista tedesca, specie nel kantismo, già da tempo è stato osservato dagli storici del pensiero l’assoluta scomparsa dello spazio”¹⁶. Assenza di spazio equivale ad assen-

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 223.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ P. Florenskij, *Le porte regali*, cit., p. 117.

za di concretezza, di disposizione singolare, di un andamento che non risulti solamente verticale, *aionico*, perso in una divisione ferrea tra logico e materiale, ma che sia invece sincronico e a favore di incontri tra le forme. In questo senso, l'attenzione continua di Florenskij nei riguardi della spazialità – e di una spazialità finalmente liberata dalla tirannia concettuale del tempo – lo avvicina molto ai tentativi e alle insistenze concettuali di buona parte del pensiero francese contemporaneo, dove la rivalsa delle territorializzazioni, degli scambi di corpo, dell'incontro tra forme, diventa l'architrave di un'intera metafisica. Metafisica a cui ora cerchiamo di avvicinarci definitivamente, essendo la meta di questo saggio.

La lettura di Florenskij dello spazio euclideo kantiano sorge da una consapevolezza davvero intima di quello che stava accadendo in ambito matematico e fisico proprio in quegli anni; ovverosia della profonda rivoluzione che, complessivamente, spingeva l'algebra oltre la rigidità positivistica di metà Ottocento e trasmetteva alla fisica – forte di recenti scoperte – un'importanza nuova, e compiti metafisici mai intuiti così radicalmente prima. Laureatosi in matematica e fisica all'Università di Mosca nel 1904, Florenskij studiò ed entrò strettamente a contatto con alcuni dei matematici più importanti di Russia, dove, proprio in quel momento, come ricorda Natalino Valentini, si “era creato un centro di ricerca in ambito matematico tra i più noti d'Europa, soprattutto per gli studi incentrati sulla geometria differenziale, la meccanica teoretica, la teoria delle probabilità e la teoria dei numeri”¹⁷. Il relatore di Florenskij, in particolare, Nikolaj Vasil'evič Bugaev (1837-1903), fu uno dei matematici che più di ogni altro si dedicò agli studi delle funzioni discontinue, ovverosia alle analisi dei corpi e degli enti matematico-geometrici che la geometria euclidea classica non poteva più inseguire in tutti i comportamenti che, invece, li caratterizzavano e che sapevano descrivere. Bugaev fondò la Scuola Matematica di Mosca, centro di ricerca e casa di matematici di grandissimo spessore come Dmitrij F. Egorov e Nikolaj N. Luzin, in un curioso, ma rivelante, parallelismo con quanto stava avvenendo contemporaneamente in Francia con la scuola di Poincaré e la generale rinascita dell'epistemologia. È dunque con perfetta competenza che Florenskij poté scrivere che lo spazio del mondo fisico ha delle proprietà sostanzialmente diverse da quelle dello spazio euclideo-kantiano:

Già gli assiomi fondamentali della meccanica di Newton e il principio di inerzia, in particolare, sono incompatibili con l'infinita e con altre proprietà dello spazio euclideo, ed è perciò necessaria una certa ricostruzione del concetto stesso di spazio. La ricostruzione più profonda dei fondamenti

¹⁷ N. Valentini, *Introduzione. La simbolica della scienza in Pavel A. Florenskij*, in P. Florenskij, *Il simbolo e la forma*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. XXXII.

stessi della fisica sul terreno di entrambi i principi di relatività ha condotto a punti di vista dello spazio sostanzialmente differenti, stabilendone la finitezza, la non omogeneità, l'anisotropia, la multidimensionalità (cinque dimensioni nella concezione di Eddington), la differenza della sua curvatura dallo zero (diversa inoltre nei diversi punti), la multivocità e, in base a un dato approccio (l'utilizzazione degli immaginari), la sua non connessione. In futuro si può prevedere la negazione, a cui già s'accenna nel pensiero contemporaneo, della continuità sulla base della teoria dei quanti. La fisica contemporanea ha già rotto con lo spazio kantiano-euclideo.¹⁸

L'icona, tacciata di essere un'arte ingenua, paleolitica, incomprensibilmente legata ad una assenza di prospettiva che – dal punto di vista occidentale – quasi rende grottesche e infantili le sagome che rappresenta, mancando di “verosimiglianza”, svela invece il proprio carattere da sempre incredibilmente contemporaneo ed ontologicamente adeguato, e si trasforma in una critica storica, teoretica e filosofica ad ogni visione che presuma di considerarsi come universalmente valida. Nell'icona il mondo si comporta esattamente come è, ovvero si realizzandosi secondo le azioni degli enti che lo abitano e lo compongono, rimanendo fondamentalmente indescrivibile, nella propria essenza più radicale, per impianti e strutture teoretiche che desiderano ridurlo ad assi omogenei e infinitamente “cattivi”, perché identici a se stessi. Nell'icona non è uno sguardo naturalizzante o anatomico a fare da padrone, ma sono gli eventi che vi sono rappresentati a farsi avanti secondo le azioni che descrivono; azioni che, compendosi, li identificano; identificazioni che, disegnando il proprio spazio nel mondo, rendono concreto il mondo in quanto campo di forze. Lo spazio non conosce, come la fisica e la matematica hanno dimostrato, una logica uniforme o un comportamento perpetuamente prevedibile o divisibile, ma si concretizza e si presenta nello stesso momento in cui le forme che lo abitano lo rendono effettivo. In questo punto, l'incontro tra Florenskij e grande parte della metafisica francese diventa inevitabile. Si parte da due punti ben diversi, ma si giunge a risultati impressionantemente imparentati perché miscelati in egual misura al linguaggio – e alla visione – della concettualità matematica.

Nell'icona avviene ciò in matematica si rappresenta sotto forma di un calcolo e di un'equazione, ma che allo stesso tempo si manifesta anche nella storia dell'arte e nelle scoperte scientifiche, nella storia della filosofia e nella linguistica del Novecento. Il mondo la cui ossatura è denudata nell'immagine sacra è un mondo che perpetuamente si compone delle varie parti che lo sviluppano, mano a mano che queste emergono e prendono forma, e che per questo motivo può venire adeguatamente identi-

¹⁸ P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, cit., p. 228.

ficato con la parola russa *istina*, ovvero sia *verità*. Una verità, però, che indica non tanto una conoscenza gnoseologica o contenutistica, quanto una forma organica in perpetua diffusione e manifestazione, diversa, ma allo stesso tempo non separata, dalle proprie parti. Ambiti diversi del sapere umano producono, da un lato, differenziazioni effettive del reale, dall'altro rispondono all'essenza in costante differire del reale stesso: in questo modo, il balzo tra le varie discipline riduce la propria portata "curiosa" e si trasforma in effettivo valore teoretico, come all'inizio di questo saggio si è suggerito.

Diventa quasi sin troppo spontanea, giunti a questo punto, l'associazione con il *virtuale* di classe francese, ovvero sia con quello che Rocco Ronchi definisce: "L'Uno che non trova fuori di sé i molti, ma che, in quanto Uno, è quella molteplicità la quale è immanente all'Uno, senza eccezioni", e che "permette di pensare la realtà del processo come totalizzazione in atto e come illimitata creazione di eventi sempre differenti"¹⁹. A questo, persino l'aspetto religioso e culturale di Pavel Florenskij non si sottrae, per quanto l'effettiva portata del rapporto con il divino andrebbe valutata sicuramente in maniera più adeguata. È noto il legame tra Florenskij ed un celebre pensatore-teologo russo di pochi anni precedente, ovvero sia Solov'ëv, teorizzante una divinità cristiana intimamente attiva e partecipe alle dinamiche del mondo. In particolare, nella sua visione assurge ad un ruolo fondamentale la "quarta ipostasi", ovvero la *Sofia*, come luogo di effettivo e continuo divenire che realizzerebbe in maniera perpetuamente creativa i germi simbolici e ordinati del pensiero divino. Il divino, come tale, in virtù della propria completezza, non può venire considerato separato dalla Sofia che lui stesso ha steso sul mondo, e per questo "patirebbe" – pur rimanendone distinto – le trasformazioni a cui questa è sottoposta. Il risultato è, di nuovo, un curioso avvicinamento concettuale ad una energia perpetuamente presente soltanto sul limite estremo della propria realizzazione, e che potrebbe riportarci al piano di immanenza deleuziano, oppure agli equilibri meta-stabili di Simondon, nonché al mondo fisico descritto da Florenskij stesso: tutti imparentati da un profondo legame col mondo discontinuo, creativo e non identitario della nuova fisica matematica.

Si può dunque dire, in conclusione, che il pensiero di Pavel Florenskij non solo rianima un "canone minore" nella dottrina maggiore della tradizione cristiana, rivisitando un evento storico come il Concilio di Nicea in una chiave spiritualmente e teoreticamente radicale; ma è accomunato anche da risvolti e intenti puramente metafisici ad un percorso che, sino a questo momento, è stato fortemente relegato alla parte più occidentale

¹⁹ R. Ronchi, *Il canone minore*, cit., p. 16.

dell'Europa, e da cui Florenskij – e, con lui, anche molti altri pensatori – è stato tenuto lontano. Sicuramente molti aspetti andranno ancora maggiormente analizzati, ma si spera di essere riusciti quantomeno ad illuminare un percorso percorribile per valorizzare il pensiero di un filosofo sinora sin troppo abbandonato all'ombra degli archivi.

Metafisica dello spazio. L'icona, Pavel Florenskij e l'empirismo trascendentale

Questo saggio tenta di mostrare come la riflessione estetica di Pavel Florenskij sia inscindibile dalle consapevolezze matematiche, filosofiche e religiose dell'autore. Spesso relegato ad un ruolo marginale nella storia della filosofia, oppure considerato esclusivamente come pensatore religioso, si cercherà di avvicinare invece Pavel Florenskij ad una tradizione ontologica radicale cui appartengono pensatori del calibro di Deleuze, Simondon e Bergson proprio partendo dalle sue considerazioni sul valore ontologico delle Icone, rivelative di una consapevolezza metafisica in accordo con le più evolute teorie scientifiche del Novecento.

PAROLE CHIAVE: Florenskij, Icona, empirismo trascendentale, matematica, Deleuze

Metaphysics of the Space. The Icon, Pavel Florenskij and the Transcendental Empiricism

This paper attempts to explain the unified philosophical, mathematical, and religious elements of Pavel Florenskij's aesthetic theory. Previously understood as removed from contemporary developments in philosophy, Florenskij's concept of the Icon reveals instead how connected his thought is to other 20th century thinkers concerned with the development of science and new ontology such as Gilles Deleuze, Simondon, and Bergson.

KEYWORDS: Florenskij, Icon, transcendental empiricism, mathematics, Deleuze