

FLORENSKIJ, BACHTIN, LOTMAN
(DIALOGO A DISTANZA)

Nina Kauchtschischwili

Secondo L. Geller è un luogo comune dichiarare che la rivoluzione del 1917 ha creato una frattura tra la cultura russa prerivoluzionaria e quella posteriore (Geller 1994: 198), problema che intendo affrontare in queste pagine a prescindere da ogni implicazione ideologica. Uno degli ultimi scritti di Ju. Lotman, *Vek pere-loma (Il secolo di rottura)*, in cui si esamina una questione parallela, m'incoraggia a compiere tale indagine. Con il termine *secolo di rottura* l'autore intende gli anni che stanno a cavallo tra la fine del '700 e l'inizio dell'800 (Lotman 1994: 18). Per mettere in luce l'importanza di questa *rottura* il semiologo di Tartu si chiede quali classi sociali avessero allora maggiormente subito lo sconvolgimento in atto e constata che la nobiltà ne fu la principale vittima. Il dato storico coincide dunque con la fine del predominio della aristocrazia e Lotman conclude che si è in presenza di uno dei numerosi capovolgimenti che caratterizzano l'evoluzione storico-culturale della Russia, condizionata piuttosto da esplosioni che da pacifici e gradualmente mutamenti. In base a tale affermazione vorrei prendere in considerazione anche la rivoluzione d'ottobre come fenomeno esplosivo, non privo però di effetti propulsivi.

La fine del dominio indiscusso dell'aristocrazia aveva generato nel corso dell'800 il formarsi dell'*intelligencija*, un gruppo sociale composito che aveva assimilato elementi da tutti gli strati sociali.¹ All'inizio del nostro secolo questo gruppo aveva assunto connotazione precisa, aveva usi e costumi propri, tanto da spingere uno studioso dei nostri giorni a paragonarlo a un ordine religioso, perché retto da principi e regole particolari (Zernov 1974: 19), altri lo paragonano invece ad una setta con propri riti e tradizioni. L'*intelligencija* ha avuto una parte determinante nel cristallizzarsi di idee nuove e rivoluzionarie, come si può dimostrare portando ad esempio gli anni giovanili di N. Berdjaev.

1 All'*intelligencija* appartenevano rappresentanti dell'antica aristocrazia, della classe dei mercanti (Morozov, Tret'jakov), *raznočincy*, come pure rappresentanti dei professionisti, dei proletari e di gente semplice con interessi culturali.

Il filosofo, nato a Kiev in una famiglia nobile russa, ha fin da ragazzo contestato apertamente la dimensione aristocratica della sua famiglia, rifiutando di intraprendere la carriera militare, perché incline a una libertà *folgorante* che male si adattava alle restrizioni militari. Per questo suo atteggiamento sarà espulso dall'università e mandato al confino; tutta la sua vita si svolgerà all'insegna della ribellione, del disprezzo di ogni forma di borghesismo sia intellettuale che religioso. Questo tipico rappresentante dell'*intelligencija* ha dunque contribuito a fare crescere il malcontento che serpeggiava tra gran parte del suo gruppo sociale.

Per mettere a fuoco la continuità storica, di cui parla Geller, vorrei risalire alla metà dell'Ottocento e partire dal Simbolismo, un movimento intellettuale russo al quale si applica bene l'idea lotmaniana esposta in *Cultura e esplosione*. Questo movimento culturale e artistico ha occupato uno spazio importante nella vita intellettuale della Russia. Lo studioso americano M. Holquist parte dal medesimo presupposto (Clark-Holquist 1984) e esamina il ruolo del simbolismo soprattutto come movimento che si oppone al positivismo. Penso che il simbolismo sia stato una scuola di pensiero e che si sia inserito come un cono tra slavofilia e occidentalismo (di cui il positivismo costituisce una parte considerevole), aprendosi un varco autonomo tra i due movimenti dell'800. Secondo me il simbolismo è riuscito a penetrare in profondità in mezzo a queste due correnti, a conquistare uno spazio proprio per diventare la pietra angolare intorno alla quale si è coagulata l'*energeja* o forza creativa in poesia, pittura, musica, critica letteraria, filosofia, religione, scienze esatte e naturali. L'*energeja* riversatasi in questa pluralità di espressioni è infine confluita in una singolare mentalità tendente verso la sintesi.²

Si verifica quindi che il simbolismo diventa, da una parte, il *background* sul quale prenderanno rilievo negli anni Dieci acmeismo, futurismo, immaginismo, formalismo, dall'altra favorisce la confluenza di ambiti tradizionalmente distanti, come dimostra l'opera di Andrej Belyj, Vjačeslav Ivanov, Skrjabin, Malevič o Čiurlionis.

2 Testimonianza di questa sintesi culturale è la scuola filosofico-matematica, fondata alla fine dell'800 da N. Bugaev; altro esempio è l'impegno di D. Mendeleev a combattere lo spiritismo, a sollecitare l'interesse per una nuova espressione in pittura, e A.A. Uchtomskij (fisiologo del cervello) a appassionarsi per i problemi filosofici.

Il simbolismo assolve in Russia un'importante funzione ideologica perché coinvolge nel confronto tra diverse aree artistiche anche la filosofia (che vi occupa un posto di primo piano) e incoraggia Malevič a tentare di creare una *chudožestvennaja filosofija*,³ mentre Berdjaev e Bachtin, spinti dalla medesima aspirazione, propendono verso una *chudožestvennaja kul'tura*. In altre parole, essi sollecitano la ricerca di nuove vie, incoraggiano il formarsi di numerosi gruppi e circoli in seno all'*intelligencija*, animati da un vivace dialogo critico in dibattiti privati e pubblici.⁴ Questo orientamento ha incoraggiato coloro che disponevano di uno spazio adeguato a indire riunioni periodiche per discutere di arte, religione, filosofia, psicologia, dell'occidente, di quei problemi spirituali⁵ che angosciavano non solo larghi strati dell'*intelligencija*, ma specialmente i "cercatori di Dio".⁶ È probabile che questi dialoghi fossero molto animati, considerata l'eterogeneità dell'assemblea, a cui partecipavano, oltre a artisti, filosofi, ortodossi tradizionalisti anche antroposofi, adepti di movimenti esoterici.⁷

Troviamo conferma indiretta dell'animazione di questi dibattiti nel *Samopoznanie*⁸ di Berdjaev, in cui il filosofo afferma che i russi discutono in modo molto più animato dei francesi, incapaci di sfiorare la verità ultima perché si accontentano di brillanti dispute. Possiamo facilmente immaginare quale clima dominava in quegli incontri in base ad una testimonianza relativamente recente:

Le dimanches après-midi, des Français et des Russes émigrés se tenaient autour d'une grande table. Parmi eux se trouvaient souvent des écrivains tels que Jacques Madaule, Jean Daniélou et

3 Tra i pensatori dell'800 dobbiamo ricordare A.A. Potebnja (1835-1891) che tra i primi ha avviato un discorso sul rapporto dialogico tra pensiero e arte, impostazione che ha avuto eco poi in Špet, Losev, Vygotskij.

4 Celebre è la lettura pubblica *O granicach iskusstva* di Vjačeslav Ivanov nel 1916, considerata un evento di massima importanza, al quale assisterono A. Belyj, P. Florenskij e A. Blok.

5 Non sto ad elencare i numerosi e ben noti circoli religiosi, ma per sottolineare l'importanza del fenomeno vorrei ricordare che Florenskij, mentre era docente all'Accademia teologica di Mosca, propose di creare un circolo letterario tra gli studenti di teologia, ma il suggerimento non aveva incontrato il favore del procuratore generale Pobedonoscev.

6 Ai quali appartenevano personaggi di rilievo, come M. Gor'kij e, tra gli altri, Gercen, L.N. Tolstoj, Čechov, Bulgakov.

7 Basta citare P.D. Uspenskij che aderì al gruppo formatosi intorno a Gurdžiev.

8 *L'autobiografia spirituale* scritta negli anni Trenta e Quaranta a Parigi.

Stanislas Fumet. Les problèmes métaphysiques étaient immédiatement abordés. Nicolas Berdiaev discutait avec passion. Quand les oppositions devenaient par trop vives, les mots français lui faisant brusquement défaut, il s'exprimait en russe. Parfois ses amis russes étaient si pressés de parler qu'ils n'attendaient pas les uns et les autres que chacun eût achevé sa phrase. Les paroles s'entremêlaient et la voix de Nicolas Berdiaev dominait le tumulte. Le ton devenait impérieux, les visages crispés (...) Soudain tout s'apaisait et Nicolas Berdiaev prononça en français une phrase chargée d'humour. (Davy 1964: 75).

Tra i *cerchi* ideologici si ricordano anche formazioni minori,⁹ ma a noi interessano soprattutto i circoli letterari e tra questi l'*Opojaz*, i vari cenacoli dei futuristi, il *cech poetov* (Il laboratorio dei poeti), i caffè letterari, tutti sorti perché il simbolismo aveva trascinato la società verso un dibattito culturale onnicomprensivo. L'*intelligencija* ne sentiva appieno l'urgenza, perché vivendo ai margini di un mondo dominato da un regime centralizzato e conservatore, cercava di approfittare di tutti gli spazi disponibili per portare avanti un libero dibattito sui problemi del paese.

Bisogna però sottolineare che la Russia del 1917 non era un mondo chiuso in sé, ma un'arena aperta in cui si svolgeva una lotta universale (non solo in campo politico), con correnti culturali orientate verso l'occidente che ambivano a dare risposte universalmente valide agli interrogativi paneuropei. Per offrire valide risposte ai paesi occidentali si va alla riscoperta del folklore russo, e la Gončarova, Vrubeľ, Vasnecov danno vita al cenacolo di Abramcevo per dialogare con la natura, con gli artigiani e per risalire alle radici di antichi valori popolari, un'esperienza che vivrà più tardi anche Lentulov.¹⁰ Altri, come Kandinskij, si misurano con i cenacoli occidentali, dialogando però a distanza anche con la Russia e da questo dibattito nasce *Lo spirituale nell'Arte*, opera fondamentale per il formarsi di una *chudožestvennaja kul'tura* russa e soprattutto per far comprendere all'occidente che oramai era necessario tenere conto dei valori che la Russia aveva da proporre al resto dell'Europa.

Sul *background* del simbolismo nasce dunque un'*energeja* senza precedenti che finisce per provocare una esplosione generale che si palesa nell'avanguardia e si affaccia all'Europa occidentale, dove suscita meraviglia M. Čiurlionis che traduce in pittura la sinfonia

9 Uno di questi è *Christianskoe bratstvo bor'by* fondato da Sventickij, al quale aderì V. Ern e in un primo tempo anche Florenskij.

10 Includiamo fra questi Kustodiev, Djagilev, Jakulov.

musicale, tentativo già realizzato da A. Belyj nelle sue *sinfonie* poetiche, esperimenti che, se non sbaglio, non hanno precedenti altrove. Intanto Skrjabin trasforma i suoni musicali in immagini colorate e la conseguenza di tutti questi tentativi artistici è una forte propensione verso la sintesi. In concomitanza con l'affermarsi delle nuove forme artistiche nasce infatti la necessità di codificarne le leggi per rendere la propria esperienza accessibile ad altri, come dimostrano gli scritti di Malevič Kandinskij, Larionov.¹¹

L'inclinazione alla teorizzazione ha trasformato il simbolismo in corrente dialogica, in terreno sul quale è nato il formalismo¹² che ha messo in discussione tutto ciò che era convenzionale e ha generato una *Weltanschauung* (*mirosozercanie*) dialogica che si rivela pienamente negli scritti *O sobesednike* e *Slovo i kul'tura* di Mandel'stam. Questi insiste sulla funzione del dialogo come requisito artistico e si presenta oggi come precursore russo dell'ermeneutica letteraria contemporanea. Nel *Razgovor o Dante* e nel *Viaggio in Armenia* Mandel'stam *beseduet*, dialoga con tutte le discipline e giunge a sintesi sorprendenti, contrapponendo le terzine di Dante o lo spettacolo del paesaggio armeno alle conquiste delle scienze naturali. L'Achmatova mette invece in discussione la propria espressione poetica, verifica nel confronto con altri il rapporto tra forma e vita, come confermano le memorie della Čukovskaja. Dai molteplici interessi sollecitati dal simbolismo nasce anche l'«esplosione» della mentalità dialogico-critica dei pensatori Florenskij, Bachtin e Lotman.

Nell'approccio a questa dialogicità mi attengo al criterio della *Wahlverwandtschaft* goethiana che lascia ampio margine al confronto tra una tipologia e l'altra, partendo dal presupposto che una cultura è sempre dialogica, perché, se fosse monologica, sarebbe condannata a perire. Della opposizione dialogica tra

11 La tendenza verso la teorizzazione prende avvio dal simbolismo con gli scritti teorici di Brjusov, Blok, Belyj, Ivanov, autori che s'interrogano sulla validità della propria esperienza poetica. I pittori dell'avanguardia compiono un ulteriore passo e attribuiscono alla loro esperienza artistica un valore quasi filosofico, come dimostrano, per esempio, il *Suprematismo* di Malevič e gli scritti di M. Larionov, riuniti in *Une Avant-garde explosive*.

12 È noto che Šklovskij avvia il discorso su L'arte come procedimento da un dialogo a distanza con Potebnja per ridefinire l'unità creativa minima che non deve essere più l'immagine/simbolo (che ha le proprie origini proprio in Potebnja), ma un artificio che supera il valore di simbolo.

Florenskij e Bachtin si è occupata in Italia la Ferrari Bravo: la studiosa, senza peraltro addentrarsi in rischiose valutazioni, ha dimostrato che il dialogo florenskiano poggia sull'antinomia "libertà-necessità", mentre quello di Bachtin si muove tra "dialogismo e monologismo" (Ferrari Bravo 1987). Lo studioso americano Holquist mette in luce l'affinità e le discordanze fra la concezione dialogica dei due pensatori, limitandosi a una rispettosa messa a fuoco delle singole posizioni (Holquist 1991: 178-185), mentre la studiosa russa N. Boneckaja opera una contrapposizione, dando la preferenza al dialogo di tipo bachtiniano (Boneckaja 1991).

Non c'è dubbio che nella concezione dialogica di Florenskij, Bachtin e Lotman ci troviamo alla presenza di tre modi, di tre concezioni dialogiche corrispondenti alla scelta ideologico-scientifica compiuta da ciascuno dei tre autori. Tenterò di tracciarne le linee in un dialogo a distanza.

La tendenza dialogica manifestatasi nell'area simbolista, con la quale Florenskij era stato in contatto (Florenskij-Belyj 1991: 399), ha probabilmente accentuato in lui un'inclinazione che gli era *naturaliter* congeniale, come conferma l'opera *Stolp i utverždenie istiny* (Florenskij 1914b), impostata nel rispetto della forma dialogica: ogni lettera/capitolo è rivolta, secondo il principio socratico, ad un interlocutore. La disposizione a tale tendenza spicca nei ricordi d'infanzia, dove l'autore ricorda come da bambino a Batumi egli s'intratteneva con il mare, per compiere una verifica di quelle verità che gli erano allora accessibili. Captando la melodia segreta del mare, scopriva i misteriosi tesori che si nascondevano nelle sue profondità, permettendogli di percepire per la prima volta la

sconfinata ricchezza di colori, fiori, profumi che finisce per incantare la mia mente, mi mozza il fiato con la sua vivacità e tutta questa pienezza ci è data dal mare (Florenskij 1992: 55).

Florenskij ricorre quasi in tutte le sue opere alla forma dialogica perché ha bisogno di un interlocutore, un *penchant* che si rinsalda negli anni postrivoluzionari, quando era difficile dialogare con l'altro a viva voce. Con tale spirito si avvicina nel 1922 all'opera dantesca partendo dalla sua posizione dialogica. Florenskij, come è noto, è di estrazione platonica e neoplatonica, lontano da Kant, il cui rigore euclideo gli è estraneo. Egli si muove, al contrario, nella scia di Lobačevskij e Gauss, propende verso la geometria non euclidea¹³

13 Un paragrafo di commento a *Gli immaginari in geometria* è dedicato a Dante in occasione del VI Centenario della morte del sommo poeta

che lo incoraggia a affrontare le terzine della *Divina Commedia* (Inferno, XXIII: 71-91) in modo dialogico, interpretandole secondo i principi di questa geometria. Egli giunge così alla conclusione che il mondo del sommo poeta non è contenibile entro la rigida struttura della geometria euclidea, perché il suo sistema è costituito da un susseguirsi di elissi e non di cerchi (Florenskij 1922: 48) e con questa asserzione infrange gli schemi critici tradizionali.

Florenskij è inoltre dotato di una dialogicità critica che applica soprattutto all'interpretazione dell'icona, immagine dialogica per eccellenza nella sua bidimensionalità e il teologo, muovendosi costantemente tra visibile e invisibile, scopre nell'icona il segno tangibile di questa contraddittorietà che viene superata con la prospettiva rovesciata o la pluralità dei punti di vista. Secondo questa teoria l'icona raffigura in modo visibile l'idea invisibile, permettendo di giungere al superamento dello spartiacque che separa i due versanti del sapere e della vita umana. Tale deduzione assurge in lui a una *Weltanschauung* che lo spinge a entrare in dialogo anche con altri popoli per verificare se, individuandone gli elementi contrastanti, si rivelino anche quelli unificanti, per giungere ad una nuova disciplina umanistica che avrebbe voluto definire: *mirosozercanie* dei popoli.¹⁴ Questo orientamento genera in lui un profondo rispetto per la cultura altrui, lo pone al di sopra di estremismi slavofili o occidentalisti¹⁵ e lo induce a contrapporre aree e testi distanti (Lotman 1992a: 121), metodo che riassume l'originalità del suo pensiero.

Come già accennato, la pluralità dei punti di vista costituisce una delle maggiori caratteristiche del suo metodo, che gli era stato suggerito dal suo maestro N. Bugaev, sostenitore della discontinuità basata sull'improvviso passaggio da una entità all'altra, da un angolo visivo all'altro. Quest'idea costituisce il momento centrale del pensiero florenskiano ed è un aspetto familiare al dialogo lotmaniano, come dimostra *Cultura e esplosione*, basato pure sulla discontinuità e la pluralità dei punti di vista. Del resto vorrei

italiano

14 Per realizzare questa idea aveva trasformato la cattedra di storia della filosofia in storia della *Weltanschauung* (*mirosozercanie*) dei popoli.

15 Mi sembra ozioso collocare Florenskij nel campo degli slavofili, proposta motivata dal fatto che egli aveva pubblicato le lettere di Ju. Samarin, apprezzate per l'alto valore spirituale.

ricordare che nel 1967 Lotman ha per primo reso nota l'esistenza della *Prospettiva rovesciata*, pubblicandola nella rivista di Tartu.¹⁶

Anche la dialogicità bachtiniana è legata al medesimo principio; egli parte dal presupposto che il punto d'approccio è della massima importanza in una discussione interculturale e giunge poi alla conclusione che ogni spostamento o cambiamento del punto di vista comporta un risultato nuovo o diverso. C. Emerson è convinta dell'importanza di questo criterio per mettere a fuoco il pensiero bachtiniano che collega con la tradizione iconografica, partendo dal libro di L. Uspenskij,¹⁷ basato sulle teorie florenskiane.

Bachtin era di matrice kantiana e neo-kantiana e quindi di corrente opposta rispetto a quella di Florenskij, sebbene temporaneamente essi siano stati affiancati da un certo interesse per la teoria della conoscenza. La loro dialogicità, al di là della diversità messe in evidenza dalla Ferrari Bravo, ha in comune l'elemento linguistico: antinomico in Florenskij, in cui, come nella icona, esiste l'opposizione tra visibile (significante) e invisibile (significato), non monologicamente chiuso, ma dialogicamente aperto verso altre dimensioni; in Bachtin invece il principio dialogico è di "massima decentralizzazione, di energia centrifuga con finalità aperta". Secondo Caryl Emerson si può dunque concludere che:

nothing conclusive has yet taken place in the world, the ultimate word of the world and about the world has not yet been spoken, the world is open and free, everything is still in the future and will always be in the future (Emerson 1994: 6).

Al di là di evidenti divergenze, i nostri autori sono legati dalla convinzione che la sostanza dell'io può essere sfiorata soltanto contrapponendola dialogicamente a due o più entità altre. Questa convinzione ha contribuito a generare in ognuno una originale Weltanschauung e, secondo la Emerson, quella di Bachtin poggia essenzialmente sul rapporto tra l'io e l'altro e resta proiettata nel futuro. È indubbio che il *mirosozercanie* di Florenskij era anche orientato verso il futuro (cfr. *idem*).

16 Il punto di vista dialogico apre vaste prospettive tipologiche, come dimostra la discussione lotmaniana sulla *zakonomernost'*, lo spazio geografico e creativo, il rapporto fra tempo e Tempo per individuare la tipologia di determinate culture (Lotman 1992b: 386-479).

17 C. Emerson è convinta che la pluralità dei punti di vista è sostanziale nella concezione bachtiniana, motivata, a suo parere, dalla prospettiva iconografica come esposta da Leonid Ouspensky (Ouspensky 1982).

Bachtin intanto si dedica a esplorare il discorso e la parola, all'interno della quale scopre la pluridirezionalità che ne rende la vita interiore complessa. Per indagare il segreto di questa interazione mette l'accento su un concetto etico che si potrebbe rendere con "comportamento responsabile" (*postupok*), il che lo avvicina a Buber e Levinas.

La dialogicità si cristallizza invece in Lotman nell'opposizione tra *svoe* e *čužoe*, opposizione che si dovrebbe porre a frontespizio della sua *opera omnia* perché riassume la sostanza del suo pensiero. A questa antinomia è rimasto fedele fino agli ultimi giorni, come dimostra il convegno voluto da lui a Tartu nel giugno del 1993, dedicato a questo tema dialogico. In quell'occasione Jurij Michajlovič ne espone la sostanza in una lezione introduttiva, un testamento lasciato a allievi ed estimatori, in cui metteva in chiaro come l'intersecarsi dei due termini contrastanti di questo binomio accendesse sempre nuove energie, spingendo numerosi fattori a lievitare, a fermentare e a generare nuovi concetti e fenomeni culturali. Si può aggiungere che in questa opposizione echeggia il principio bachtiniano "io-altro" e anche in questo senso il pensiero critico russo può essere accostato a quello di Buber e Levinas.

Il semiologo di Tartu concepiva il dialogo dal punto di vista metodologico come strumento di indagine per misurare l'interdipendenza fra diverse aree, teorie o testi, il che costituisce il perno intorno al quale ruota la sostanza dei suoi criteri semiologici. Questa impostazione gli ha permesso di individuare i singoli momenti dell'evoluzione interculturale e di mettere a fuoco le singole fasi che si verificano nello scontro tra *svoe* e *čužoe*.

La sensibilità dialogica lotmaniana si distingue infine per la sua capacità di leggere i segni dei fenomeni culturali, di intuirne l'interdipendenza perché nella sua accezione culturale nulla può esistere isolato, giacché ogni sistema è messo in rapporto con l'extra-sistema. L'importanza di questo procedimento gli si era forse rivelata per la prima volta a contatto con la scuola letteraria etnografica pietroburghese basata sul raffronto tra tradizioni etnografico-strutturali di diversa origine. Della medesima influenza aveva risentito anche Bachtin, seguendo i corsi di alcuni di questi maestri.

La dialogicità di Florenskij, al di là delle affinità evidenziate, si muove nella dimensione matematica e si distingue perché cerca di convalidare ogni idea con il procedimento della prova, il che lo spinge a compiere la verifica secondo i principi della logica matema-

tica. Anche questo metodo conferma che egli è sempre in dialogo con se stesso e ciò gli permette di giungere a risultati inattesi, dopo aver messo tutto dialogicamente in discussione. Negli anni Dieci egli elabora le *Stratificazioni della cultura egea* e avvalora con recenti reperti archeologici quanto esposto precedentemente nel saggio sulla *Filosofia presocratica*. Tale procedimento non sorprende in una esposizione filosofica, ma stupisce in uno *zitie* (Vita), in cui narra come i confratelli di abba Isidoro si fossero scandalizzati perché lo *starec* cantava a un rospo i salmi del mite re Davide. Per giustificare tale fatto Florenskij afferma:

un altro abba, S. Macario il Grande, era solito ripetere che come il sole, pure illuminando con la sua luce le lordure (...), non si insozza (...), analogamente la bontà di Dio penetra ogni anima restando immacolata (Florenskij 1992: 50).

Il procedimento della prova non inficia tuttavia l'affinità con il "non finito" di Bachtin. Nella premessa al ricordato trattato filosofico e alle *Stratificazioni* Florenskij afferma che una lezione deve essere sempre dialogicamente aperta, non deve comunicare verità monologicamente chiuse, bensì stimolare l'altro a svilupparle oltre per ottenere nuovi risultati. La prova, sempre proiettata verso il futuro, appare dunque come un *priem* che può fare da guida nell'approccio a tesi o idee ipotizzate.

La dialogicità dei nostri autori è dunque accomunata dalla pluralità dei punti di vista e dalla discontinuità, arricchite nelle ricerche bachtiniane dalla polifonia¹⁸ che gli è forse stata suggerita dalla solenne tradizione corale della musica religiosa russa a cappella. L'amore per la musica ha affinato la sua sensibilità per le vibrazioni della parola, ha reso il suo orecchio interiore capace di cogliere le sfumature dell'orchestrazione polifonica di una composizione poetica e questa qualità gli ha permesso di penetrare nella tensione dialogico creativa dell'opera e dei personaggi dostoevskiani.

Il problema della dialogicità è infine inscindibile da quello della creatività, anch'essa sempre aperta e rivolta verso l'altro, problema

18 È noto che gli studiosi da Holquist a Machlin, da Averincev a Emerson sono convinti che Bachtin fosse un uomo religioso, sebbene non nel senso dogmatico. La Emerson suppone che fosse vicino agli slavofili, ma io giudico più prudente evitare queste classificazioni e preferisco insistere sulla matrice simbolista, movimento che è stato più significativo per Bachtin.

già esposto da A. Belyj, A. Blok e Vjačeslav Ivanov,¹⁹ fautori di una grande libertà creativa che ha stimolato una eccezionale produttività artistica in Russia.²⁰ Molte di queste opere originalissime sono in buona parte il risultato di una forte tensione dialogica tra autore, eroe e l'altro, problematica questa già affrontata da Bachtin in *L'autore e l'eroe*. Il medesimo problema aveva nel 1911 spronato N. Berdjaev a dare una risposta agli interrogativi sorti in concomitanza con le nuove esigenze creative, redigendo *Smysl tvorčestva (Il significato dell'atto creativo)*,²¹ un manifesto o pamphlet, in cui dichiara:

creazione può essere definito solo ciò che è stato creato da una sostanza originale che possiede la forza di fare crescere la potenza nel mondo. Ciò che è prodotto dall'esterno (...) con una sostanza preesistente non è creatività. La creazione non consiste in un nuovo rapporto fra le singole parti del mondo. Se il mondo non è una gerarchia di sostanze personali, dotate di forza indipendente e originale, allora la creazione non è possibile nel mondo (Berdjaev 1986: 168).

Questo concetto berdjaeviano è legato agli impulsi della potenza (*moč*), ai forti stimoli sollecitati dalla dinamica dell'*energeja*. L'atto creativo è, secondo questa concezione, talmente propulsivo da essere in grado di modificare lo spazio, d'immettervi forme nuove, originali, precedentemente sconosciute. Questo punto di vista coincide con quello florenskiano e bachtiniano perché basato sulla forza motrice dell'*energeja*, la cui potenza è intrinsecamente dialogica. Florenskij formula quest'idea prima della rivoluzione in *Smysl idealizma (Il significato dell'idealismo)* (Florenskij 1914a: 65), in *Naplastovanija egejskoj kul'tury*²² (1913) e, dopo il 1917, in *Ikonostas* (1919) e in *Antinomija jazyka (L'antinomia del linguaggio)* (1922) (Florenskij 1989). La medesima idea è presente

19 Mi limito a ricordare alcuni di questi scritti: A. Belyj: *Iskusstvo (Arte)*, *Smysl iskusstva (Il significato dell'arte)*, *Emblematika smysla (L'emblematica del significato)*; A. Blok: *Kraski i slova (Colori e parole)*, *Narod i intelligencija (L'intelligencija e il popolo)*; V. Ivanov: *O granicach iskusstva (I limiti dell'arte)*, *Forma formans i forma formata*.

20 Il problema del significato della creatività fu sentito in Russia più acutamente dai simbolisti che non nel periodo romantico.

21 Quest'opera fu giudicata da Berdjaev, fino alla fine della vita, una delle più valide da lui create.

22 Discutendo un ritratto femminile di Cnosso afferma che l'irregolarità dei tratti trasmette l'*energeja* interiore di cui è carico il personaggio.

in Bachtin, ma risulta orientata in senso etico verso il *postupok* o comportamento responsabile:

arte e vita non sono la stessa cosa, ma devono diventare inscindibili nell'unità della mia responsabilità (Bachtin 1986: 8).

L'affinità tra l'idea creativa di Berdjaev e quella di Bachtin è stata messa in luce dalla Emerson, mentre Holquist sottolinea che l'idea di responsabilità bachtiniana è il frutto dell'*energeja*, della capacità della mente di raggiungere una non comune unità:

La personalità deve diventare totalmente responsabile: tutti i singoli momenti (della vita) non devono allinearsi solo uno accanto all'altro nell'ordine temporale della propria vita, ma devono compenetrarsi l'un l'altro nell'unità di colpa e di responsabilità (Bachtin 1986: 7-8).

Queste righe chiariscono inoltre che la forza creativa è ancorata alla categoria tempo, dotata anche secondo Florenskij di una *energeja* carica di potenza e di conseguenza in grado di modificare la realtà spaziale, come confermano *Organoproekcija* e *Analiz prostranstvennosti (Analisi dello spazio)*, testi elaborati nel corso degli anni Venti (Florenskij 1969, 1985). Non c'è dubbio che la forza di questa *energia creativa* nasce dal rapporto dialogico tra l'io e il mondo. Esprimendoci in termini bachtiani possiamo dire: l'io risponde alle esigenze dell'altro con l'atto creativo perché ognuno di questi atti deve essere fondato su un comportamento responsabile.

A questo si può aggiungere che anche in Lotman l'idea creativa risulta ancorata all'*energeja* come era stata esposta negli anni Sessanta nella *Semiosfera*, un'idea che lo aveva avvicinato non solo a Vernadskij, ma anche a Florenskij: in una lettera a Vernadskij questi aveva accennato alla possibilità dell'esistenza di una *Pneumatosfera*, in cui si realizzerebbe uno scontro tra elementi prodotti dal progresso scientifico-tecnico e il mondo delle idee; questo processo sarebbe in grado di generare nuovi fenomeni culturali.

Resta ora da aggiungere che il dialogo del semiologo di Tartu si distingue per la sua sistematicità tipologica e che ogni problema viene affrontato all'interno di un contesto circoscritto, come dimostra la ricerca sulla letteratura russa del '700 che contempla, tra l'altro, anche lo studio dal significativo titolo *Russkaja literatura na francuzskom jazyke (La letteratura russa in lingua francese)*. Questo fenomeno si verifica negli anni 1740-1830/40, quando il progresso

culturale comincia a penetrare in Russia e non trova un terreno linguistico idoneo, in quanto la lingua russa non dispone dei neologismi indispensabili per formulare la novità del *cuzoe* che irrompe per mutare il tradizionale assetto del *svoe*. Prima di Lotman si era convinti che fosse stata la precarietà della lingua russa ad aver generato questo particolare genere letterario.²³

A uno sguardo retrospettivo risulta dunque che il dialogo a distanza tra tre eminenti spiriti del nostro tempo è stato, almeno in parte, condizionato da una delle periodiche esplosioni che caratterizzano l'evoluzione culturale russa. Il dialogo s'impone tuttavia anche come risultato della rivoluzione intellettuale provocata dal simbolismo che aveva imposto alla Russia una *pereocenka cennostej* (una rivalutazione dei valori) e aveva messo in moto una sorprendente energia creativa. Questo movimento porta indubbiamente in sé i germi che favoriscono l'esplosione della rivoluzione, ma con la sua carica di *energeja* anche verso un'opera così peculiare come quella di Malevič che risale alla protoforma per tentare di sollecitare nell'altro un dialogo che possa mettere tutto in discussione e proporre nuove soluzioni per il futuro. D'altra parte anche Mandel'stam, come già detto, è convinto che l'autore deve rivolgersi ad un interlocutore, quando cerca di affrontare nuovi problemi creativi.

L'idea della continuità culturale avanzata da Geller è stata certamente stimolante per verificare se il grande capovolgimento della rivoluzione d'ottobre abbia provocato un blocco nell'evoluzione delle condizioni intellettuali in Russia. Mi sembra che un filo percorra tutta la storia ideologica russa da Berdjaev a Florenskij, Bachtin, Lotman e che esso non si sia spezzato nemmeno nel *caos* dei fatti rivoluzionari. Ciascuno ha cercato di rispondere ai fatti storici secondo le proprie esigenze intellettuali e la tensione creatasi in quella particolare situazione. Il loro atteggiamento, sostenuto da un eccezionale comportamento responsabile, rivela che la Russia, perfino in mezzo al *caos*, è in grado di proporre autonome soluzioni culturali e artistiche in un impegno di fedeltà alla sostanza della sua *chudožestvennaja kul'tura*, profondamente radicata nella *počva* (humus) delle antiche tradizioni della Rus'.

23 Un altro interessante esempio citato da Lotman è la funzione dialogica del libro che, una volta penetrato nell'*intérieur*, ha infranto l'isolamento, il monologismo nel quale tradizionalmente si rinchiudeva l'*intelligencija* russa.

Partendo dai principi goethiani ho cercato di verificare come il *background* del simbolismo abbia condizionato la vita intellettuale di questi tre studiosi. Le diversità che distinguono il loro dialogo spronano ad approfondire a ritroso la storia culturale, partendo dall'eredità lasciata da questi nostri contemporanei, nella convinzione che solo un dialogo aperto verso l'altro e la realtà del *byt* possa mettere in moto nuove tendenze creative senza compromettere la continuità di cui parla Geller.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin, M.M.
 1975 *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva 1975.
 1986 *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva 1986.
- Berdjaev, N.
 1986 *Smysl tvorčestva. Opyt opravdanija čeloveka*, Paris 1986.
- Boneckaja, N.
 1991 *Teorija dialoga u M. Bachtina i P. Florenskogo*, in: *M.M. Bachtin i filosofskaja kul'tura XX veka – Problemy bachtinologii*, S. Peterburg 1991: 52-60.
- Clark, K. – Holquist, M.
 1991 *Michail Bachtin*, Bologna 1991.
- Davy, M.M.
 1964 *Nicolas Berdiaev. L'Homme du Huitième Jour*, Paris 1964.
- Emerson, C.
 1994 *Bachtin at 99: His Life and Legacy*, "Strumenti critici", 1994.

- Ferrari Bravo, D.
1987 *Ponjatje slova u Bachtina i u Florenskogo*, "Europa Orientalis", 1987: VI: 135-149.
- Florenskij, P.A.
1914a *Smysl idealizma*, Sergiev Posad 1914.
1914b *Stolp i utverzdenie istiny*, Moskva 1914.
1917 *Pervye šagi filosofii. Iz lekcij po istorii filosofii*, Sergiev Posad 1917.
1922 *Mnimosti v geometrii*, Moskva 1922 (reprint Muenchen, Verlag Otto Sagner 1985).
1969 *Organoproekcija*, "Dekorativnoe iskusstvo SSSR", 1969: XII.
1985 *Analiz prostranstvennosti v chudožestvenno-izobrazitel'nyh proizvedenijach*, Paris 1985.
1989 *Antinomija jazyka*, "Studia Storica Hungarica", 1986: IV: 117-163; (trad. it. P.A. Florenskij, *Attualità della parola*, Milano 1989: 59-117).
1992 *Sol' zemli*, Platina 1984 (trad. it. *Il sale della terra – vita dello stavec Isidoro*, Comunità di Bose 1992).
- Florenskij, P.A. – Belyj, A.
1991 *Perepiska P.A. Florenskogo s Andreem Belym*, "Kontekst", 1991.
- Geller, L.
1994 *Slovo Mera Mira – stat'i o ruskoj literature XX veka*, Moskva 1994.
- Lotman, Ju.M.
1992a *Kul'tura i vzryv*, Moskva 1992 (tr. it. *Cultura e esplosione*, Milano 1993).
1992b *Problema vizantijskogo vlijanija na ruskuju kul'turu v tipologičeskom osvjaščeenii*, in: Lotman, Ju.M., *Izbrannye stat'i*, Tallinn 1992: I.
1994 *Besedy o ruskoj kul'ture – byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII – načala XIX veka)*, S. Peterburg 1994.

Ouspensky, L.
1982

Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe, Paris
1982.

Zernov, N.
1974

Russkoe religioznoe vozroždenie XX veka, Paris
1974.