

NINA KAUCHTSCHISCHWILI

## *La “2ª Sinfonia” di Andrej Belyj Problemi di metodologia e interpretazione*

Il naso rivolse un’occhiata al maggiore, aggrottando leggermente le ciglia.  
Equivoocate, signore mio illustrissimo, io sono cosa a sé stante.

N. Gogol’, *Il naso*

Fra l’Austria, persuasa che il suo tempo si stesse esaurendo, e la Russia,  
che sentiva di aver tempo in abbondanza, il contrasto è impressionante.

St. Kern, *Il tempo e lo spazio*

I tratti che costituiscono il narratore...emergono in lui come una testa  
umana o un corpo animale si disvelano, in una roccia, all’osservatore  
che si è messo alla giusta distanza e nel giusto angolo visuale.

W. Benjamin, *Angelus novus*

The paper offers an analysis of Andrej Bely’s (1880-1934, a Russian Symbolist) “2-nd Symphony”, an original poetic composition in rhythmical prose with numbered verses, probably due to his father’s influence, a wellknown mathematician. Analyzing those verses it was possible to show that Bely’s imagination, though strongly connected with reality, is able to create colourful linguistic images, which become the mirror of an individual and discontinuous inner world. Besides I suggest to apply Florensky’s *Organoproekcija*, where he draws a parallel between the limbs of our body and the instruments created by man’s skill, and I try to apply such criterions to Bely’s *Symphony* where such an idea seems to be of main importance in order to approach this original composition.

Prima di affrontare le *Sinfonie*<sup>1</sup> di Andrej Belyj<sup>2</sup>, una composizione

<sup>1</sup> Belyj crea a partire del 1902 l’originale genere poetico della “sinfonia”, in cui presenta in prosa ritmata avvenimenti/avventure fantasioso-favolosi. Le *Sinfonie* sono in tutto quattro e il loro ordine di composizione è a sua volta fantastico: nel 1902 pubblica la *Seconda, Dramatičeskaja*; nel 1904 la Prima, *Severnaja* (Nordica); nel 1905 la terza: *Vozvrat* (Ritorno); nel 1908 la quarta: *Kubok metelej* (Il calice delle tempeste).

<sup>2</sup> Andrej Belyj (A. il Bianco) è lo pseudonimo di Boris Nikolaevič Bugaev (1880-1934), poeta, prosatore, autore di saggi filosofico-poetici; figlio del matematico N. V. Bugaev (1837-1903) che ha creato una teoria definita Aritmologia e si basa sulla discontinuità.

poetica unica, bisogna interrogarsi sulla genesi di questa categoria poetica e chiedersi secondo quale metodologia si possa analizzare questo sorprendente linguaggio poetico-prosastico, singolare e forse irripetibile.

Andrej Belyj, uno dei più originali scrittori del XX secolo, ha ideato un'arte poetica che richiede strumenti analitici insoliti, adeguati alla peculiarità di un'opera composta in prosa ritmata e per di più articolata in versi numerati. In passato ho cercato di applicare all'opera artistica, e tra l'altro a quella di A. Belyj, il principio comparativo, esposto da P.A. Florenskij nella *Organoproekcija*, uno dei testi più stimolanti di questo teorico, per tentare nuove vie di approccio al testo letterario. Si è tuttavia trattato di tentativi destinati a poveri risultati perché fino a poco fa detta opera era accessibile solo in un'edizione parziale del 1969<sup>3</sup>.

Ora mi accingo a accostarmi nuovamente a quel testo, con il quale Florenskij ci suggerisce di applicare criteri tecnico-scientifici, poco usuali nell'ambito umanistico, anche a opere di tenore artistico e poetico. Lo scritto florenskiano ci offre i risultati delle riflessioni di un filosofo con preparazione matematico-scientifica, inscindibili dalle tesi esposte intorno all'inizio degli anni Venti nelle ricerche sulla spazialità. Nel lavoro in questione egli si propone di analizzare i rapporti intercorrenti tra gli organi del corpo umano e gli "strumenti/organi tecnici" creati dall'uomo, al fine di focalizzare meglio la funzione della mente umana impegnata nel processo creativo<sup>4</sup>. Al primo contatto con questa impostazione mi era parso che fosse un valido supporto per affrontare l'opera artistica in modo nuovo e particolarmente idoneo a discutere la poetica delle *Sinfonie*.

<sup>3</sup> Le opere di Florenskij redatte dopo la rivoluzione e soprattutto negli anni Venti erano rimaste per lo più inedite e cominciarono ad essere pubblicate solo a partire dal 1969, anno in cui Ju. Lotman ha presentato nella rivista dell'università di Tartu (Estonia), lontano da Mosca e in una rivista di bassa tiratura, *La prospettiva rovesciata*. Questo evento incoraggiò D. S. Lichačev a pubblicare almeno parzialmente in una rivista estranea al mondo critico-letterario "Dekorativnoe iskusstvo Sssr" (L'arte decorativa in Urss) (1969), N° 142:39-42, il citato articolo. Comunque anche questa edizione ridotta rivelò l'originalità dello scritto florenskiano e mi permise di applicarne alcuni criteri all'opera artistica.

<sup>4</sup> Il problema dell'attività creativa dell'uomo aveva stimolato N.A. Berdjaev (1874-1948) a scrivere il *Significato della creatività* (Smysl tvorčestva) (1916), opera filosofico-artistica ritenuta da Berdjaev, fino alla fine della vita, uno dei suoi scritti più validi. Iniziò la redazione di quest'opera dopo il 1911, anno in cui aveva visitato per la prima volta l'Italia, dove lo stupirono i monumenti creati dall'uomo che si trasformarono ai suoi occhi quasi in fenomeni naturali. Il *Significato della creatività* può essere considerata fondamentale per il concetto russo di "chudožesvennaja kul'tura" (cultura artistica), come espressione caratterizzante la creatività di una nazione e determinante per la sua cultura.

È dunque mio intento verificare quali criteri, tra quelli ivi esposti, siano applicabili alla "2-a Sinfonia". Prima di accingermi a tale compito voglio precisare che sono stata incoraggiata a tentare questo passo da un'osservazione dello studioso tedesco Fritz Mirau<sup>5</sup>, uno dei migliori conoscitori dell'opera florenskiana che sostiene nell'introduzione alla corrispondenza tra P. A. Florenskij e A. Belyj che si possa parlare di una certa affinità tra loro:

"L'incontro tra i due nell'autunno del 1903 è stato breve, ma ha suscitato profonda emozione e ha lasciato un felice ricordo che si è profondamente inciso nell'anima (*del poeta*)" (Mirau 1994:8).

A sostegno della sua opinione Mirau cita le righe dedicate trent'anni dopo all'incontro tra Belyj e Florenskij, nel 1930, in *Načalo veka* (L'inizio del secolo)<sup>6</sup>, uno dei tre volumi di memorie portati a termine da Belyj negli ultimi anni di vita. Mirau sostiene che i giudizi sulla personalità di Florenskij sono stati ivi formulati in modo incisivo e confermano inoltre che l'immagine della personalità florenskiana si era per sempre impressa nella mente del poeta<sup>7</sup>.

Purtroppo gli studi belyiani hanno subito una lunga interruzione durante l'epoca sovietica; perciò si è prestato poca attenzione al fatto che Belyj cita Florenskij più volte anche nel corso degli anni successivi al loro primo incontro, come ha rivelato la pubblicazione della corrispondenza con Ivanov Razumnik<sup>8</sup>, un critico che è stato per lungo tempo amico di Belyj. Risulta inoltre quasi dimenticato un episodio evocato, se

<sup>5</sup> F. Mirau, Berlino, è uno studioso tedesco che si è dedicato all'opera di P. Florenskij e insieme alla moglie Sieglinde è il più importante traduttore di tale opera in tedesco.

<sup>6</sup> Una prima edizione parziale di queste memorie era stata redatta nel 1924 ed era stata pubblicata a Berlino.

<sup>7</sup> Belyj parla di Florenskij a pp. 131-132; e poi lo nomina a p. 263, 270, 271, 272, 273, 274 nell'ediz. del 1933.

<sup>8</sup> Ivanov-Razumnik, è il nome per Razumnik V. Ivanov (1878-1946), pubblicista, critico, storico della letteratura, buon amico di Belyj. Nel 1998 fu pubblicata la loro corrispondenza che abbraccia gli anni 1913-1932 e ci ha rivelato nuovi aspetti della storia culturale del "Secolo d'argento". Le lettere confermano tra l'altro che Florenskij era legato con l'élite intellettuale del tempo: A.S. Petrovskij, Vjač. Ivanov, M.O. Geršenson, N.A. Berdjaev e naturalmente con S.N. Bulgakov. Belyj ricorda in una lettera del 1921 che Florenskij doveva tenere una relazione su "Platonismo e cristianesimo", un argomento affrontato già negli anni universitari; nel 1926 comunica invece a Razumnik che il suo amico d'infanzia Sergej Solov'ëv era diventato prete cattolico, aggiungendo che nemmeno Florenskij e Bulgakov erano riusciti a trattenerlo tra il clero ortodosso.

non erro, per la prima volta nella biografia dedicata a Florenskij da S. I. Fudel' e pubblicata, credo, dapprima nel Samizdat (Edizioni clandestine) e poi in Francia nel 1972:

“Mi ricordo, era forse il 1916, quando Vjač. Ivanov<sup>9</sup>, al quale Florenskij aveva dedicato *Ne voschiščenie nepščeva* (Non stimò una rapina)<sup>10</sup>, aveva preso la parola nella società filosofico-religiosa di Mosca per leggere una sua relazione: *O granicach iskusstva* (I limiti dell'arte). Questo elaborato era sembrato allora “epocale”. Andrej Belyj prese la parola nella discussione, saltellava e svolazzava in aria, accompagnando le parole ritmicamente con le braccia per esprimere il suo sommo disaccordo. “Ecco, io penso che occorrerebbe un'altra relazione *O granicach poznanija* (I limiti della conoscenza) che potrebbe scrivere solo P. Pavel”” (Udelov<sup>11</sup> 1972:87-88).

È dunque probabile che Belyj incontrava Florenskij anche dopo il 1916 quando, al termine di un lungo soggiorno tra gli antroposofi a Dornach (1912-16), era stato costretto a fare ritorno in Russia a causa della guerra. In quel periodo pronunciò le parole sopra citate che confermano come un certo legame era rimasto vivo tra loro a più di dieci anni di distanza dal primo incontro. Dopo aver rapidamente accennato ai rapporti intercorsi tra i nostri due intellettuali, vorrei rivolgere l'attenzione alle *Sinfonie* per domandarmi se si può parlare di una certa affinità anche a livello creativo.

Questo intento si giustifica per il fatto che Florenskij fu uno dei primi “recensori” delle *Sinfonie*<sup>12</sup>. Nel 1904 aveva scritto un articolo dedi-

<sup>9</sup> Vjačelav Iv. Ivanov (1866-1949), poeta filosofo appartenente insieme a A. Blok e Belyj alla terza generazione dei simbolisti. Ivanov è autore di importanti saggi critici, tra cui *O granicach iskusstva*, considerato da lui fondamentale, tanto è vero che lo trascrive a mano senza alcuna modifica, accompagnandolo dai medesimi disegni, dieci anni dopo, quando vive in emigrazione a Roma, nell'album di Ol'ga Reznevič (1883-1973). Ella era una russa di alto profilo intellettuale, laureata in medicina, amica dei più importanti scrittori russi e stranieri dell'epoca, moglie del medico romano Angelo Signorelli. La Reznevič è stata una delle più attive traduttrici negli anni Venti e Trenta, amica della pittrice Natal'ja Gončarova.

<sup>10</sup> Si tratta di un discorso sulla mistica ispirato a Paolo: Fil, 2,6-8. Questo scritto fu pubblicato nella rivista della Facoltà Teologica moscovita “Bogoslovskij vestnik” (Il messaggero teologico) (1915: 512-562). Ora in Sočinenija, II (1995): 143-188.

<sup>11</sup> Udelov è lo pseudonimo di S.I. Fudel' (1901-1977), pensatore religioso che fu per un certo periodo allievo di Florenskij nell'Accademia teologica di Mosca; figlio di un noto sacerdote I. Fudel' (+1920), amico di Florenskij.

<sup>12</sup> *Spiritizm kak antichristianstvo* (Lo spiritismo come fenomeno anticristiano), un saggio critico.

cato in parte alla *1-a Sinfonia*, composta negli anni in cui Florenskij e Belyj erano iscritti all'università di Mosca. Florenskij studiava scienze esatte, discipline liberamente scelte al termine degli studi liceali. Belyj frequentava invece scienze naturali e biologiche, assecondando probabilmente il desiderio del padre che nutriva la speranza di fare di lui un studioso di fama in materia scientifica<sup>13</sup>. Questo lato della formazione intellettuale di Belyj era stato trascurato a lungo dalla critica<sup>14</sup>, una lacuna colmata nel 1995 da A. V. Lavrov che, commentando le *Sinfonie*, richiama l'attenzione su un'annotazione nel diario di Belyj:

“...al poema in prosa da me iniziato sotto forma di “Sinfonia” (*hanno contribuito*) istologia, anatomia comparata, botanica, chimica [...] io intendevo, interessandomi di scienze e di fatti, impadronirmi di un metodo per attribuire significato ai fatti in base a una *Weltanschauung* retta da due colonne: da estetica e scienze naturali” (Lavrov 1995:53).

Queste parole ci suggeriscono che l'affinità tra Florenskij e Belyj affonda le radici nei remoti interessi comuni per le discipline scientifiche, come si può dedurre da un'altra asserzione di Lavrov:

“Il tendere verso la sintesi tra diversi ambiti del sapere diventerà una nota caratteristica della creatività e del ragionamento analitico di Belyj” (ivi: 54).

Tale idea può essere estesa anche a Florenskij, la cui *Weltanschauung* era radicata nella sintesi e la matematica resterà per tutta la vita “una delle colonne”, per esprimersi con le parole di Lavrov, o il punto di vista che costituisce l'ossatura di ogni ragionamento filosofico, teologico, artistico, linguistico e naturalmente tecnico-scientifico florenskiano<sup>15</sup>. La

co letterario che ha per oggetto sia la *Sinfonia nordica* di A. Belyj, come pure *Lestvica* (La scala) di A. L. Miropol'skij, pseudonimo di A. A. Lang (1872-1917), poeta, traduttore e prosatore. Il saggio di Florenskij fu pubblicato in *Novyj put'* (La via nuova), (1904), III: 149-167. Ora in *Sočinenija*, I (1994): 129-145).

<sup>13</sup> Bugaev è morto nel 1903, poco dopo la laurea del figlio in scienze naturali. Più tardi Belyj si è iscritto alla facoltà di filologia.

<sup>14</sup> O. Müller Cooke ha forse per prima richiamato l'attenzione su questa lacuna, cf. “*Bely's Moscow Novels and Zamjatin's Robert Meyer: a Literary Response to Thermodynamics*”, *Slavic East European Review* (1985) 68.

<sup>15</sup> Dopo la rivoluzione Florenskij ha lavorato soprattutto come fisico e ingegnere; è stato uno dei caporedattori della prima enciclopedia scientifica russa.

sintesi<sup>16</sup> e le scienze esatte determinano dunque il suo orientamento scientifico-culturale, un dato convalidato recentemente dal giapponese Ch. Kaidzava, che ipotizza che Belyj e Florenskij siano ansiosi di trovare:

“Lo stile per dare vita a un *mirooščuščenie* (sentimento universale) ... per dare forma concreta e sensibile all'esistenza universale (*bytija mira*)” (Kaidzava 1995: 30).

Questa aspirazione si regge, a parere di Kaidzava, sulle teorie del padre di Belyj, secondo il quale la struttura del mondo è basata sulla discontinuità<sup>17</sup>, ritenuta più “creativa” della continuità. Noi sappiamo, come conferma anche Kaidzava, che la concezione del mondo bugaeviana era stata assimilata dal suo allievo Florenskij<sup>18</sup> che la applicherà in seguito alle ricerche sulla spazialità e all'elaborazione di una sua ipotesi spazial-artistica<sup>19</sup>. Kaidzava si sente dunque incoraggiato a concludere:

“Avendo conosciuto il pensiero florenskiano, Belyj è stato stimolato a riscoprire il significato dell'insegnamento del padre che conosceva da tempo e lo ha applicato alle teorie sul simbolismo, come conferma Belyj stesso nelle memorie” (Kaidzava 1995:38).

È inoltre verosimile, secondo lo studioso giapponese, che una *Wel-tanschauung*, fondata sulla discontinuità, sia maturata in Belyj anche per merito di Florenskij. Tuttavia non bisogna dimenticare che le teorie del padre affiorano già nel primo racconto autobiografico *Kotik Letaev* (1917)<sup>20</sup>, dove compare l'oggetto simbolo: la scrivania del padre ricoperta da *iksiki* (x), *zetiki* (z), ossia da formule matematiche che avevano ritmato il percorso dell'infanzia del piccolo Boris Bugaev<sup>21</sup>. I segni ma-

<sup>16</sup> Un orientamento che accomuna gli intellettuali del tempo e ha le sue remote origini nella *Gesamtkunst* wagneriana, ampliata e completata, secondo F. Malcovati, dai russi.

<sup>17</sup> Teoria definita da Bugaev “aritmologia”.

<sup>18</sup> Florenskij era stato allievo di Bugaev alla facoltà di matematica; egli aveva scelto il tema per la tesi di laurea sulla discontinuità sotto la guida di Bugaev che muore però un anno prima della conclusione degli studi da parte di Florenskij.

<sup>19</sup> Soprattutto nelle *Porte regali* e nella *Prospettiva rovesciata*.

<sup>20</sup> Titolo intraducibile: che potrebbe essere reso, secondo Serena Vitale, con *kotik* (micino) svolazzante (da *letet'* volare) oppure scodinzolante.

<sup>21</sup> Lo studio del padre era, a giudicare dall'attuale museo/abitazione di Belyj sull'Arbat, una stanza piccolissima. È difficile immaginare che vi potessero essere collocati altri oggetti oltre alla scrivania, al massimo due o tre sedie. L'angustia dello spazio ha probabilmente ingigantito nella mente del bambino, il significato delle formule matematiche.

tematici gli hanno, secondo me, suggerito di creare i versi cifrati che caratterizzano la prosa ritmata delle prime due *Sinfonie*<sup>22</sup>, ma hanno anche contribuito all'originale disposizione grafica della scrittura autobiografica di anni posteriori che colpisce soprattutto nelle *Zapiski čudaka* (Memorie di un bislacco) (1916) (Kauchtschischwili 1999:55-57). Quelle pagine sono interamente rette dalla discontinuità che riesce perfino a cancellare il nome di Andrej Belyj per sostituirlo con quello di Leonid Ledjanov (L. di ghiaccio). L'eredità scientifica di Bugaev, diventa dunque una delle "colonne" che regge l'architettura compositiva di Belyj.

Si potrebbe inoltre dire che Belyj e Florenskij si sostengono l'un l'altro, cercando di raggiungere con l'aiuto dell'aritmetologia risultati sia poetici che teoretici insoliti. Le scienze esatte hanno infatti stimolato in Florenskij la tendenza di assoggettare ogni fatto, idea e teoria alla "prova" in senso matematico del termine, per accertarne la validità. Tale criterio colpisce in *Sol' zemli* (Il sale della terra), nella "vita"<sup>23</sup> o biografia agiografica dello starec Isidoro morto nel 1908, anno in cui Florenskij ha pubblicato la narrazione della vita di questo starec. Per convalidare un episodio del racconto ricorre all'autorità del Padre della Chiesa Macario il Grande<sup>24</sup> e ricorda che da lui:

"procedeva una forza benefica verso qualsiasi essere a cui si accostava, fosse uomo o bestia, e ciò nonostante si manteneva al di sopra delle cose del mondo" (ed. it. :50)

L'esempio viene citato per giustificare abba Isidoro che cantava i salmi del mite Re Davide a una ranocchia che viveva nel suo eremo perché lo starec voleva innalzarla ad una esistenza più elevata. Con questa "prova" Florenskij intendeva mettere in luce l'umile santità di abba Isidoro che non disdegnava nessun essere e considerava tutti creature di Dio. Un tale atteggiamento aveva suscitato stupore nel vescovo, come pure tra i ranghi elevati della gerarchia ecclesiastica<sup>25</sup>. Mi limito qui a accennare alla "prova", ma avrò in seguito occasione di indicarne qualche altra.

<sup>22</sup> Tutto questo trova conferma nella corrispondenza tra Belyj e Florenskij. Si sono conservati in tutto 22 lettere.

<sup>23</sup> In russo *Žitië* (Vita), termine con il quale si designa la narrazione agiografica.

<sup>24</sup> Macario il Grande o Pseudo Macario, Padre della Chiesa che svolse la sua attività tra il 385 e il 430 in Mesopotamia e nel Sud dell'Asia Minore.

<sup>25</sup> Il più significativo esempio di una convalida con la "prova" ci è offerto in *Naplastovanija egej-*

Ora riprendo il discorso sulle *Sinfonie*. Vorrei ancora una volta ricordare che l'accostamento a Florenskij si giustifica, come già accennavo, perché fu uno dei primi recensori delle *Sinfonie*. Nel 1904 commenta la *1-a Sinfonia* che viene pubblicata dopo la "2-a", un fatto considerevole a conferma dei poliedrici interessi di Florenskij; egli rivolge dunque l'attenzione a un genere poetico mentre era ancora lontano dagli interessi linguistici e poetici<sup>26</sup> degli anni Venti.

Bisogna infine evidenziare che le *Sinfonie* si distinguono perché sono rette da un marcato tessuto musicale come sottolinea ancora Lavrov:

“La cosa più importante è per lui la musica, non nel senso della sonorità come tale, ma a livello più profondo. La sua lirica è perseguitata dal ritmo e dalla melodiosità, e le grandi composizioni, le sinfonie e i romanzi, soprattutto le sinfonie, risentono del contrappunto e della strumentalizzazione” (Lavrov 1995:41).

Questa osservazione mi spinge a interrogarmi da una parte sul rapporto di questo genere di *arte*, musicalità per eccellenza, e la poetica belyiana<sup>27</sup>, dall'altra come mai il poliedrico Florenskij si sentiva a vent'anni attratto da una tale musicalità poetica. La propensione dei nostri due autori per un genere artistico tanto peculiare, costituisce un ulteriore motivo della loro affinità. La madre di Belyj era un'appassionata musicista, che avrebbe voluto fare del figlio un virtuoso di fama. Non sorprende dunque che la musica, accanto alle scienze, abbia sollecitato Belyj a tentare una “fusione” tra “due colonne” che possono apparire distanti solo a un osservatore superficiale<sup>28</sup>. Il matematico Florenskij si è invece sentito attratto da questo tipo di componimento perché sentiva il fascino della loro pregnante ritmicità

*skoj kul'tury* (Le stratificazioni...) (1913), un saggio sulla cultura micenea i cui capisaldi sono validi ancora oggi. Con questo testo artistico-archeologico Florenskij verifica la validità delle teorie filosofiche presocratiche esposte in precedenza in: *Praščury ljubomudrija* (Gli antenati della filosofia) (1910).

<sup>26</sup> Di poesia parlerà in *Antinomia del linguaggio* e negli scritti sul *Nome*.

<sup>27</sup> Esiste, per quanto io sappia, un unico precedente nell'ambito culturale russo: il filosofo G.S. Skovoroda (1722-1794) ha composto delle *Sinfonie* che però non sono paragonabili con quelle belyiane. Le sinfonie di Skovoroda, che era un appassionato cultore di musica, sono variazioni a più voci su un tema enunciato sotto forma di esergo. Tuttavia non è escluso che Belyj abbia attinto l'idea di comporre delle sinfonie a Skovoroda, perché per parte materna la sua famiglia era legata a quella dell'allievo/biografo di Skovoroda, M. Kovalinskij.

<sup>28</sup> Sappiamo che il musicista francese J. Ph. Rameau (1683-1764) aveva costruito la sua teoria musicale su principi attenenti alla matematica, criterio che si riscontra anche in Bach.



musicale. Egli è stato a sua volta un appassionato cultore di musica<sup>29</sup> e la sua sensibilità musicale trova conferma nel commento alla *Sinfonia*:

“Leggendo la “Sinfonia” colpisce innanzi tutto l’eccezionale musicalità non tanto per la melodiosità o pienezza sonora, ma per l’originalità del ritmo, difficile da spiegare in poche parole” (Florenskij 1994:137).

Poi s’ inoltra anche nel rapporto tra parola e musica:

“Si tratta dell’arte della *parola pura* e come la sinfonia è in musica l’arte musicale per eccellenza, cioè musica pura, così l’opera di A. Belyj offre l’esperienza dell’arte della *parola* per eccellenza rispetto a tutti gli altri generi poetici” (ivi).

Soffermandosi sui particolari di questi poemi sinfonici e sulla perfezione della loro forma, cita vari esempi di rime e le interpreta come *crescendo* e *diminuendo* (sic). Poi è colpito dell’eccezionale capacità dell’autore di servirsi degli strumenti linguistico-poetici per rivestire di forma poetica il suono freddo di campanelli, ma lo stupisce anche l’attitudine di armonizzare la rima con il contenuto, per concludere che questo genere di composizione è il risultato di un’intensa corrispondenza tra frase poetica e musicale. La discussione sui particolari di questo linguaggio poetico-musicale lo spinge a accennare a un possibile paragone tra la musicalità di Belyj e quella di Grieg e di Saint Saën, dimostrando di non essere solo un amante della musica, ma di possedere una solida conoscenza nel campo specifico e di non disdegnare nemmeno la musica contemporanea. È tuttavia doveroso precisare che questa capacità affonda le radici nella sensibilità musicale manifestatasi in lui nell’infanzia quando prestava l’orecchio in riva al Mar Nero ai battiti dei ritmi delle onde marine<sup>30</sup>. In quelle ore è maturata la sua predisposizione a cogliere in età adulta le sfumature di un linguaggio poetico molto com-

<sup>29</sup> La figlia Ol’ga Pavlovna mi disse in una conversazione che il padre le aveva detto: “Se non fossi diventato matematico sarei diventato musicista”. Florenskij suonava il pianoforte, fu amico della pianista M.V. Judina e raccomandava ai figli, nelle lettere dal campo di concentramento, di continuare a coltivare la musica.

<sup>30</sup> “Ascoltavo lo sciabordio del mare con i ritmi di flusso e riflusso, simili ai ritmi delle fughe e dei preludi di Bach che sembrano echeggiare nei secchi rumori sonori” (Florenskij 1992: 50). Ascoltando più tardi, quando viveva nell’attiguo Sergiev Posad, il suono delle famose campane di Rostov Velikij, avrebbe rievocato queste sensazioni giovanili e la musica di Bach.

plesso e di difficile comprensione. Non si tratta, certamente, di vaghe intuizioni musicali, ma della capacità di penetrare, servendosi tra l'altro di criteri musicali, il ritmo interiore di una complicata frase poetica:

“A. Belyj ha tentato con la Sinfonia di offrire alle forze molecolari della lingua<sup>31</sup> la possibilità di comporre un insieme organizzato dall'interno” (Florenskij 1994:137)<sup>32</sup>.

\* \* \*

Per tracciare il profilo di Florenskij critico ho dovuto seguire un criterio diacronico; ora vorrei rivolgere l'attenzione alla già ricordata *Organoproekcija*, redatta circa vent'anni dopo il saggio critico sulla *Sinfonia*, per chiedermi se offre la possibilità di un'ulteriore indagine sulla struttura di quel genere poetico. L'aspetto più interessante emerso fin ora è l'interconnessione e la corrispondenza tra parola poetico-musicale e contenuto, ora si tratta di vedere quali altri particolari potranno emergere nel confronto con l'*Organoproekcija*.

In che cosa consiste l'originalità di quest'opera? Il “trattato” prende avvio dai rapporti intercorrenti, come già accennavo, tra gli organi del corpo umano e gli strumenti “tecnici” creati dall'uomo. Simile tipo di problematica aveva stimolato la curiosità di Florenskij nel 1909 quando si era accinto a studiare la peculiarità della forma espressiva della civiltà micenea nel già ricordato *Naplastovanija*<sup>33</sup>. In quel saggio aveva cercato di mettere la creatività dell'uomo alla “prova” per verificare se e in quali proporzioni vi si riflettono o vengono convalidate le ipotesi filosofiche formulate in un periodo storico antecedente. D'altra parte cercava di capire se, quanto era stato creato dall'uomo, poteva essere interpretato come:

“indicazione della via verso una futura *Weltanschauung* (mirovozzrenie) globale” (Florenskij 1994:38).

<sup>31</sup> Florenskij è anche linguista, come dimostrano tra gli altri *Stroenie slova* (La struttura della parola), *Antinomija jazyka* (L'antinomia del linguaggio).

<sup>32</sup> Commentando il verso: “Qualche cosa di fresco echeggiava nell'urlo degli alberi, e dopo tale rumore, / trasalivano e s'irrigidivano nella tristezza” Florenskij scrive: “La rima riproduce il rumore del bosco e l'improvvisa folata di vento completa il contenuto e la forma della frase... In certe frasi ... la piena armonia tra contenuto e suono non lascia da desiderare..., non è un'armonia artificiosa, ma indispensabile in un discorso libero”. Poi aggiunge a titolo d'esempio “nel freddo fluire del fumiattolo non mormorava: “L'in-tempora-lità”” (Florenskij 1995:138).

<sup>33</sup> Cf. nota 25.

Le principali opere florenskiane sono intonate a tale principio<sup>34</sup> che viene ulteriormente messo alla "prova" nella *Organoproekcija*<sup>35</sup>. Florenskij parte in questo caso dal termine greco *organ* che sottende sia i membri del corpo umano, sia gli strumenti creati dall'uomo. Seguendo il pensiero degli antichi greci si sente incoraggiato di affermare:

"Gli organi corporei e gli strumenti tecnici procedono da un unico progetto, il cui laboratorio è l'anima" (Florenskij 1999:402).

Questa impostazione tecnico-spirituale culmina nella trattazione della casa/abitazione che offre, seguendo questi principi, la sintesi di tutti gli organi/strumenti, perché da una parte ne dipendono e dall'altra sono destinati a servirla. Dopo aver esposto questo principio Florenskij medita sulle conseguenze che ne derivano per l'attività espletata dall'uomo e in particolare all'interno del processo creativo. Egli giunge alla conclusione che creando si ottengono due effetti: da una parte avviene un rallentamento, perché il passaggio da un ambito all'altro (dal reale al fantastico) fa sorgere un illusorio punto focale che l'artista dura fatica a oltrepassare. Dall'altra parte sorgono in quel momento nella mente dell'artista sorprendenti immagini illusorie che stentano a rivestirsi di forma concreta, servendosi del consueto linguaggio artistico. Conseguenza dunque che ci troviamo di fronte a una concezione imperniata ancora sulle due colonne: nell'*Organoproekcija* l'area umanistica e quella scientifica si sono pressoché sovrapposte e hanno finito per generare una nuova entità estesa quasi a dismisura. Quest'ultimo concetto diventa fondamentale in Florenskij che lo espone anche in *Zakon illuzii* (La legge dell'illusione), uno scritto che si concentra in prevalenza sulla creatività artistica, uno studio teorico che contiene in parte gli elementi basilari della *Prospettiva rovesciata*<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Questo vale per: *Le porte regali*, *La prospettiva rovesciata*, *L'analisi della spazialità*, come pure per le *Stratificazioni della cultura egea* e l'*Organoproekcija*.

<sup>35</sup> E. Kapp ha creato nel 1877 il termine "Organoproekcija" in *Grundriss einer Philosophie der Technik*, S.42.

<sup>36</sup> Per non incorrere in inesattezze preferisco non indicare l'anno della prima stesura dei testi florenskiani, talvolta ancora incerto a causa della difficoltà di pubblicare i testi al momento della loro elaborazione. Noi abbiamo preso conoscenza di *Zakon illuzii* nel 1971 quando è stato pubblicato nella rivista dell'università di Tartu, ancora una volta lontano da Mosca. In precedenza ne erano stati pubblicati singoli brani in riviste sparse. Sembra che uno dei manoscritti porti la data del 1924-25, di conseguenza è stato redatto contemporaneamente a altri scritti su argomenti affini negli anni Venti.

Per illustrare concretamente quanto esposto nell'*Organoproekcija* rispetto alla fusione dei due ambiti, di cui sopra, vorrei accennare ancora una volta all'abitazione, facendo riferimento alla casa di Rogožin nell'*Idiota* di Dostoevskij. Il principe Myškin riconosce quella casa, senza averla mai vista in precedenza, perché lo colpisce all'improvviso come la quintessenza, la fusione sintetica dei tratti di un personaggio non conforme alle vigenti norme psicologiche e alle comuni leggi di convivenza<sup>37</sup>.

Nelle *Sinfonie* ci scontriamo con simili elementi in un processo creativo in continuo movimento, oscillazioni che contrastano con il tradizionale procedere della scrittura poetica. Belyj si sente indotto a ricorrere a inconsueti procedimenti artistici (in russo *priëm*) e il critico deve di conseguenza operare con strumenti metodologici altrettanto ricercati. In questo senso appare utile e istruttivo appellarsi alla *Organoproekcija*, tanto più che al primo approccio si colgono nella "2-a Sinfonia" elementi che sembrano permeati da un'intonazione florenskiana come conferma:

"2. Gli sorrideva la volta celeste grigio-azzurra con il sole/occhio al centro" (Belyj 1971:130).

L'accostamento tra strumenti prescelti dall'uomo (colori), elementi della natura e organo umano (l'occhio) ottiene l'effetto di una forte deformazione, simile a quanto viene illustrato nel disegno di un occhio anamorfico che ci viene presentato nell'*Anamorfosi* di Baltrušajtis<sup>38</sup>, di cui parlerò in seguito. In Belyj la deformazione viene accentuata dalla continua mobilità della forma all'interno della composizione poetica e l'energia dell'elemento deformante assurge a ritornello, diversamente modulato nelle singole strofe:

"9. Tuttavia la volta azzurra rideva in faccia a tutti, la volta grigio-azzurro e quella terribile con il sole/occhio al centro" (ivi: 131).

Un altro esempio di deformazione ottenuto con la mobilità ci viene offerto dalla casa che sembra l'illustrazione di quanto esposto da Florenskij:

<sup>37</sup> Florenskij non indugia solo sulla funzione della casa, ma mette in luce anche quella di ogni singolo organo, tra i quali spicca quella della mano, definita: "la madre di tutti gli strumenti, mentre il tatto è il padre di tutte le sensazioni" (ivi: 407). Con altrettanta minuzia vengono descritte le possibili funzioni di occhio, orecchio, naso, bocca.

<sup>38</sup> Cf. *Anamorfosi*, ed. it. p. 134.

“1. Le case si rizzavano come tante montagne, erano tutte tronfie come maiali ingrassati” (ivi: 131)

“2. Esse strizzavano l’occhio con le innumerevoli finestre al timido pedone, o sembravano ostacolargli il passaggio (*podstavljali*) in segno di disprezzo con il loro muro cieco, e si facevano beffe dei pensieri segreti, emettendo colonne di fumo” (ivi)<sup>39</sup>.

Il rapporto tra organi umani, strumenti/gesti o *priëm* culmina nel verbo *podstavljat’*, applicabile esclusivamente a un gesto compiuto da un membro del corpo umano (in questo caso dal piede). Il verbo esprime allora: le case sembrano “fare lo sgambetto” al pedone. Il muro cieco compie pertanto un autentico gesto, diventando ulteriore segno del disprezzo che nutre per i “timidi pedoni”.

Elementi simili si incontrano anche in immagini apparentemente di altro tenore dove si sente che domina la tendenza verso l’interscambio di diversi ambiti o della copresenza di più di una “colonna”:

“4. Sopra la città immersa nella nebbia risuonavano eterni esercizi. E la noia, come una cara immagine ben conosciuta, ballava sui sette colli” (ivi: 142).

La noia, uno dei concetti/protagonisti delle *Sinfonie* diventa attante accanto a fiaba, centauro, filosofo, gobbo e si materializza ballando. In questo caso Belyj giunge al più alto significato del modello tracciato da Florenskij, giacché sembra penetrato nel “laboratorio dell’anima”, quando trasforma in attante, non solo le parti del corpo umano o il mondo oggettuale, ma anche i sensi astratti, il mondo delle idee, a cui attribuisce contorni concreti come dimostrano le idee che escono come fumo dal comignolo. In sintesi, si trasforma in attante tutto ciò che sfiora il mondo materiale e spirituale del poeta:

“6. Le librerie si stavano già accigliando e le ombre s’incontravano e, incontrandosi, si addensavano” (ivi: 153).

“4. I minuti scorrevano. I pedoni si susseguivano come i minuti. Ogni passante aveva il suo minuto, in cui passava da un determinato luogo” (ivi: 144).

<sup>39</sup> Non bisogna dimenticare che personificazioni della casa si trovano anche in Gogol’ e Dostoevskij, però il rapporto tra forma e contenuto è diverso.

“2. La casa era modernissima, di tipo decadente, dove in mezzo alla finestra stava la fiaba” (ivi: 155)

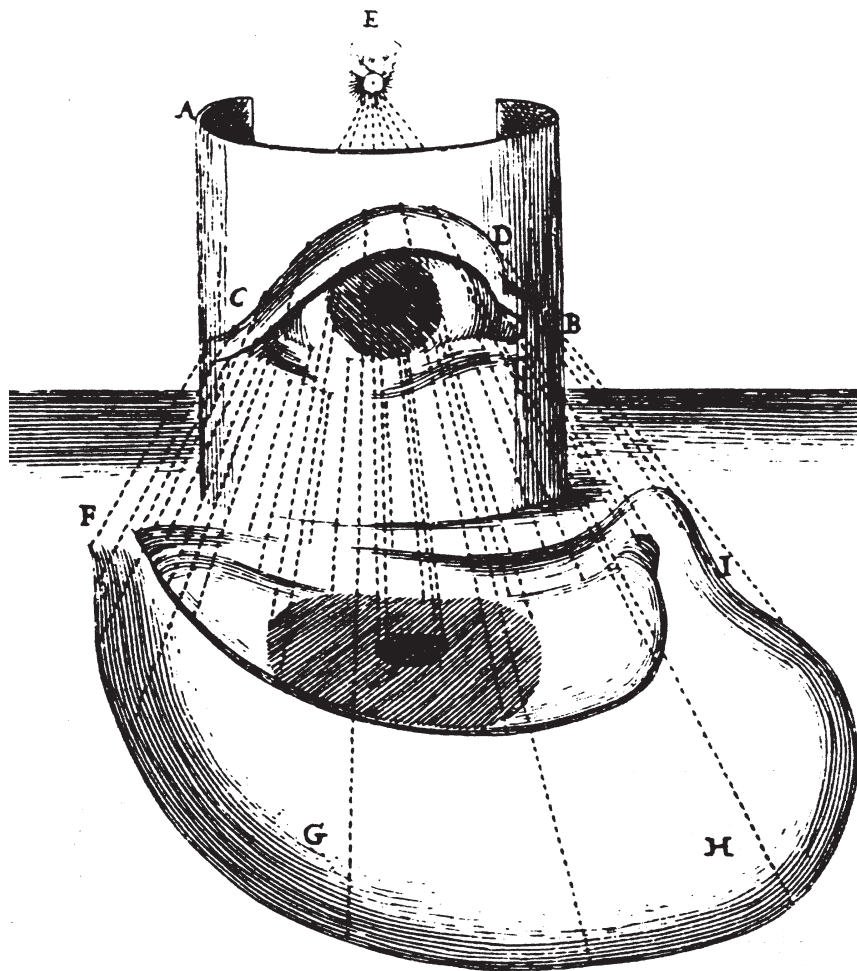
Le immagini citate confermano la capacità di Belyj di oltrepassare il punto focale illusorio che ostacola rallentando il cristallizzarsi della forma, secondo la definizione florenskiana. Tale processo si realizza nello scontro con la barriera del mondo spazio/temporale (librerie, minuti, case) che ostacola il passaggio verso la sfera astratta, in questo caso verso il decadentismo che era la tendenza dominante nel mondo artistico del momento. Belyj crea dunque un mondo *sobornyj*, una globalità cosmologica, in cui il visibile e l'invisibile formano un'unità spaziale, convivono uno accanto all'altro. Il passaggio dal mondo materiale a quello spirituale e viceversa si costruisce, ricorrendo a ogni sorta di artificio e materiale linguistico: i versi della prosa ritmata si adattano a questa esigenza perché non sono vincolati da norme e regole convenzionali, sono liberi di spaziare e di mettere il linguaggio a loro servizio. Mi sembra che aspirazioni alquanto simili abbiano generato in Florenskij i sorprendenti modelli teorici che ho cercato di esporre sopra.

*L'Organoproeckija* ci suggerisce infatti che l'immaginazione artistica, la funzione degli organi e degli strumenti materiali possono generare non comuni forme nello spazio, espressioni insolite, vere e proprie deformazioni, come dimostra la forte alterazione della realtà nella “volta celeste con al centro il sole/occhio”. Questa immagine mi ha stimolato a contrapporre il citato disegno anamorfico e conferma che la deformazione si verifica in diversi ambiti artistici e mi sollecita a rivolgere l'attenzione a un'altra metodologia per scandagliare ulteriormente le sottigliezze di questa scrittura poetica, tanto più che la singolare parola belyiana sembra suggerita da una non comune energia deformante. Questa constatazione m'incoraggia a rivolgere l'attenzione alle teorie dello storico dell'arte Jurgis Baltrušaitis<sup>40</sup>.

Questo studioso lituano francese, cresciuto a Mosca, avvia il suo discorso critico, come Florenskij, dalla forma<sup>41</sup> e il punto focale florenskiano sembra vicino a quello baltrušaitisiano. Dopo aver analizzato nel *Medioe-*

<sup>40</sup> Ju. Baltrušaitis (1903-1988), figlio del poeta simbolista Ju. K. Baltrušaitis (1873-1944), ha dopo la rivoluzione insegnato all'università di Kaunas (Lituania) fino alla seconda guerra mondiale. Allora rientra a Parigi dove si era in precedenza specializzato in storia dell'arte. Egli diventa uno dei più importanti interpreti dell'arte medievale occidentale e orientale. Ha creato negli anni Cinquanta-Sessanta la sua teoria di anamorfosi, studiando i più svariati tipi di deformazione artistica.

<sup>41</sup> Florenskij ha dedicato l'attenzione non solo all'*Organoproeckija*, ma anche al *Concetto di forma*, nozione dominante nella filosofia religiosa russa, concepita come elemento omnicomprensivo.



*Fig. 1 - Mario Bettini, l'occhio del cardinale Colonna, anamorfo per specchio cilindrico, 1642.*

vo *fantastico* le forme aberranti della decorazione architettonica medievale, egli si dedica alla storia di una “scienza della deformazione” che culminerà nelle *Prospettive depravate*, articolate in *Aberrazioni* e *Anamorfosi*.

Le sue ricerche fondate sul rapporto tra dimensione e forma geometrica, elemento quest’ultimo che lo accomuna a Florenskij<sup>42</sup>, mirano fin dall’inizio all’analisi della forma anomala. I due studiosi avviano il loro discorso critico, partendo dalla forma che, secondo Baltrušajtis, è sempre flessibile nella vita e nell’arte, perché soggetta a frequenti mutamenti che ricordano le mutazioni nel processo creativo florenskiano. Il ripetersi di metamorfosi lo inducono a constatare che:

“fuori della norma razionale esiste una realtà ed è compito dell’artista di rappresentarla” (Baltrušajtis 2000:31).

Siamo ancora una volta di fronte a una sfera irreali o immaginaria secondo Florenskij, che si attaglia, secondo me, alla poetica belyiana. Il nostro poeta va intenzionalmente alla ricerca di una realtà che aleggia con la sua “irrazionalità”, al di sopra della norma. Questa sfera costringe l’artista a esplorare combinazioni nuove che lo spingono talvolta allo scontro con l’assurdo, nelle:

“prospettive ‘accelerate’ e ‘rallentate’ che squilibrano l’ordine naturale senza distruggerlo... L’anamorfosi sfiora quasi le scienze occulte e le teorie del dubbio” (Baltrušaitis 1969:13).

Quest’ultima constatazione convalida l’intuito di accostare le teorie di Baltrušajtis a Belyj, la cui propensione per le scienze occulte è confermata dall’approdo all’antroposofia. M’interessa tuttavia in primo luogo l’attenzione rivolta dal critico lituano alle forme anomali che analizza, secondo criteri simili a quelli florenskiani, ipotizzando una fase di “accelerazione” o di “rallentamento” nel processo creativo. Tali forme vengono illustrate con immagini del 500 e 600 che confermano come l’arte figurativa tende verso la deformazione<sup>43</sup>, immagini che mettono inoltre in luce come si sono riversati nell’arte anche gli aspetti ironici e

<sup>42</sup> Florenskij scrisse *Mnimosti v geometrii* (Gli immaginari in geometria) (1922), un’opera essenziale per la ricostruzione del suo pensiero matematico-religioso.

<sup>43</sup> Significativi risultano a tale proposito i ritratti di Ernesto, duca di Baviera (1598), fig.19 e quello segreto di Carlo I (1649 ca), fig.20 in *Anamorfosi* ed. it.



sarcastici della vita, tendenza convalidata appunto dagli studi sull'anamorfosi.

L'accento all'ironia convalida il mio tentativo di accostare Belyj a Baltrušajtis poiché, secondo A. Lavrov, il poeta russo era animato da inclinazioni affini:

“La seconda Sinfonia è caratterizzata dall'ironia, un modo particolare di contemplare il mondo per velare la doppiezza dell'esistenza e incoraggiare di superarla con la spiritualità” (Lavrov 1991:22).

Queste parole trovano conferma nel corpo del testo della *2ª Sinfonia*:

“7. Egli (*il filosofo*) dormiva così nell'ora del crepuscolo primaverile con viso pallido, ironico e senza alcuna finzione...”

“8. Un bambino piccolo avrebbe potuto soffocarlo”.

“9. La sua finestra era aperta. Da lì soffiava un venticello fresco”.

“10. Dalla parte opposta guardava nella sua finestra il grasso Dormidont Ivanovič tornato dal lavoro”.

“11. Dormidont Ivanovič beveva il tè dal piattino<sup>44</sup> e, guardando dalla sua finestra, pensava: ‘Sarebbe interessante sapere quanto paga per questa casa’<sup>45</sup>” (Belyj 1971: 153-4).

L'ironia culmina nel nome proprio di etimologia vagamente greca, ma piuttosto inconsueto nell'onomasticon russo. Il nome assolve in questo caso una precisa funzione deformante, accentuata dalla grassa sonorità di questo nome, il cui aspetto contrasta con quello piuttosto sfuggente del filosofo dormiente. L'ironia s'intensifica appunto accostando elementi con effetto deformante:

“1. La fiaba entrò con morbidi, non percepibili passi nel salotto...”

“3. Ella camminava silenziosa e con passi morbidi, come se volesse nascondere la sua eleganza nella semplicità”.

“4. Era il colmo di una naturalezza aristocratica”.

<sup>44</sup> Si tratta di un'usanza popolare russa per evitare di bere il tè bollente dalla tazza o dal bicchiere.

<sup>45</sup> Il cenno alla casa si trova anche in un altro contesto sorprendente: “2. Il filosofo camminava con la sua affettata andatura... 3. Aveva la sensazione d'essere seguito da un minaccioso terrore e si ricordò che nella sua casa solitaria c'è un enorme specchio e che vi si riflette ora la sua stanza. 4. Lo preoccupava la domanda se essa vi si riflette correttamente” (Belyj 1971: 173).

“5. Il giovane democratico incespìcò a metà parola e la terra (*počva*) sembrò mancargli sotto i piedi”.

“6. Ma dietro alla fiaba ninfea si stagliavano i contorni del suo centauro, la cui testa sprofondava nel collo, il collo nella camicia e la camicia nel frac”.

I contrasti culminano nel finale:

“7. La padrona disse: “Sembra che tutti si conoscano qui” e poi le venne in mente di presentare la fiaba al democratico” (ivi: 166).

In questa strofa la sagoma delle idee attanti prende contorni nitidi e una delle idee, forse *en passant*, assume il ruolo di simbolo della Russia che sta per sprofondare, perché le manca la terra, la *počva*, sotto i piedi. Questo termine russo è molto importante perché sottende la terra, in cui la storia della Rus' affonda le sue radici. Infatti affiora il pensiero che il democratico senta che la monarchia russa stia per traballare, che l'enorme paese stia andando incontro a sconvolgimenti e sorgono figure deformate come il centauro, il cui aspetto coinvolge anche la fiaba che sembra uscita da un quadro di Böcklin (ivi: 167). Il cenno all'espressionista tedesco conferma come la propensione verso la deformazione avvicini Belyj ancora di più a Baltrušajtis e entrambi si sentono attratti da tutto ciò che accresce l'ironia e l'assurdo:

“5. Domani *era* il giorno di Pentecoste e gli ortodossi *versavano* l'olio nei lumi”.

“6 Ecco *ora* ardon le sante fiammelle timidamente davanti al Signore”.

“7. Più di un ateo *si lamentava* per il mal di pancia” (ivi: 203) (I corsivi sono miei).

In questo quadro ironico e anamorfico sono state rovesciate le coordinate di tempo e spazio, l'assurdità di certe situazioni quotidiane sembra spinta agli estremi. L'immagine paradossale: “domani era” interrompe il filo logico della strofa in cui un panettiere illumina la vetrina per reclamizzare il pane e questa luminosa réclame assume i contorni di un'immagine sacra. Questo tipo di sovrapposizione ricorda la scrittura a-logica di Gogol<sup>46</sup>, ma si distingue per il costante sovrapporsi di concreto e irreali. Infine viene

<sup>46</sup> Applicando l'anamorfosi all'opera gogoliana sono riuscita a dimostrare che parecchi racconti sembrano essere generati secondo questo principio: N. Kauchtschischwili, 2000: 187-200.

confermato che i ribaltamenti spazial/temporali caratterizzano non solo l'anamorfofi architettonica, ma sono uno degli artifici preferiti di Belyj:

“4. Una curiosa balena chiese a un vecchio sordo del Mar Bianco: 'Dimmi, caro, come sta Rjurik<sup>47</sup>?'"

“5. Visto la perplessità del vecchio sordo aggiunse: 'Circa mille anni fa mi sono accostata a questa costa; a quel tempo regnava da voi Rjurik'" (ivi: 198).

Una tendenza simile ci colpisce anche in certe coordinate spaziali:

“1. A quell'ora continuava a ruggire un leone nel deserto arabo; era della tribù di Giuda”;

“2. Ma anche qui, sopra Mosca, sui tetti urlavano i gatti”.

“3. I tetti si affastellavano l'uno all'altro: erano come verdi deserti sopra la città dormiente” (ivi: 214).

La geografia belyiana appare come l'illustrazione di un quadro anamorfico, dal momento che oltrepassa ogni confine: territori e spazi distanti si sovrappongono per formare nuove entità geografiche che si stendono lungo orizzonti lontani e i punti focali diventano quasi irreali. Risulta dunque che lo sguardo del giovane Belyj sapeva misurare lo spazio dall'alto in basso, da sotto in su e di traverso, attribuendo alle singole dimensioni sfumature e contorni sconcertanti. Sembra che non operi entro tempi e spazi circoscritti, giacché tutto si estende smisuratamente, così giunge a dimensioni che non arretrano di fronte a nessuna barriera. È verosimile che ciò sia il risultato dell'accostamento delle due colonne, a cui già accennavo, del sovrapporsi di più piani durante il processo creativo.

Non sorprende quindi che il giovane Florenskij abbia sentito il fascino di un genere poetico, in cui idee, immagini e proporzioni sollecitano la mente e la fantasia di chi era avvezzo a pensare, a ragionare in termini di discontinuità. I versi e le singole strofe di questa prosa ritmata costituiscono l'esempio del susseguirsi di elementi discontinui, di salti (*skačok*), un concetto che corrispondeva in filosofia, secondo l'Enciclopedia Brokgaus di quegli anni, alla discontinuità in matematica. I versi

<sup>47</sup> Capostipite variago russo, regnò a Novgorod intorno all'856.

“cifrati” delle sinfonie si susseguono per *salti*, giustificando così i passaggi abrupti da un elemento all’altro.

Mi manca purtroppo la documentazione per verificare se i principi geometrici ricordati da Baltrušajtis abbiano attinenza con la discontinuità. Per saperlo bisognerebbe conoscere i contenuti delle sue lezioni all’università di Kaunas in lingua lituana per ora, per quanto io sappia, non tradotte in altra lingua. Troppo poco sappiamo inoltre sui legami di Baltrušajtis con la cultura russa<sup>48</sup>, sulla formazione giovanile di questo intellettuale proveniente dall’area culturale russa. Io suppongo che quest’eredità possa aver suggerito all’eccezionale storico della deformazione il gusto di scoprirne i particolari nell’arte occidentale e orientale per giungere al cristallizzarsi delle sue teorie. D’altra parte l’approdo all’anamorfose fa supporre che il concetto di discontinuità non gli sia del tutto estraneo e possa aver contribuito a guidare la sua attenzione verso l’anomalia nell’architettura e nel figurativo.

L’accostamento tra Baltrušajtis, Florenskij e Belyj mette anche in luce che la cultura russa è portata a trasgredire la norma e la deformazione è piuttosto congeniale a coloro che sono stati, in un modo o nell’altro, plasmati dalla geografia di quel territorio immenso. Baltrušajtis può dunque fungere da anello di congiunzione tra diversi tipi di espressione artistica, ci stimola a indagare sulla sostanza di immagini difficili da decifrare con i consueti strumenti critici e ci aiuta a intuirne meglio la sostanza.

<sup>48</sup> Io non so se Baltrušajtis conosceva l’opera di Belyj però non lo escludo perché il padre poeta potrebbe avere richiamato la sua attenzione sull’opera di uno dei più originali scrittori dell’epoca.

## Bibliografia

- AA.VV., 1995, *Moskva i "Moskva" Andreja Belogo*, Collettivo di autori.
- Baltrušaitis, Jurgis, 1969, *Anamorfozi*, Milano, Adelphi.
- Baltrušaitis, Jurgis, 1983, *Aberrazioni*, Milano, Adelphi.
- Baltrušaitis, Jurgis, 2000, *Il Medioevo fantastico*, Milano, Adelphi.
- Belyj, Andrej, 1917, *Kotik Letaev*, Petrograd; trad. it. a cura di S. Vitale, Parma, Milano, Franco Ricci, 1973.
- Belyj, Andrej, 1971, *Četyre simfonii (Quattro sinfonie)*, reprint delle edizioni moscovite del 1917, 1908, 1905; München, W. Fink Verlag.
- Belyj, Andrej, 1991, *Simfonii*, Leningrad, Chudožestvennaja Literatura.
- Belyj, Andrej, 1933, *Načalo veka (L'inizio del secolo)*, Moskva-Leningrad, Chudožestvennaja literatura, reprint, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1990.
- Belyj, Andrej / Florenskij, Pavel, 1994, "... nicht anders als über die Seele des anderen": der Briefwechsel, Texte, hg. von S. und F. Mirau, Ostfildern.
- Ferrari Bravo, Donatella, 2000, *Slovo - Geometria della parola nel pensiero russo del '800 e '900*, Pisa, ed. ETS.
- Florenskij, Pavel A., 1989, *Attualità della parola. La lingua tra scienza e mito*, a cura di E. Treu, Milano, Guerini e Associati.
- Florenskij, Sv. Pavel, 1908, *Sol' zemli (Il sale della terra)*, in *Sočinenija*, I, 1994, 571-637; trad. it. a cura di Elena Treu, Bose, Qiqaiion, 1992.
- Florenskij, Sv. Pavel, 1992, *Detjam moim - Vospominanija proščlych let (Ai miei figli - Ricordi degli anni passati)*, Moskva, Moskovskij rabočij.
- Florenskij, Sv. Pavel, 1994, *Sočinenija v četyrech tomach (Opere in 4 voll.)*, I, Moskva, Mysl'.
- Florenskij, Sv. Pavel, 1995, *Sočinenija v četyrech tomach (Opere in 4 voll.)*, II, Moskva, Mysl'.
- Florenskij, Sv. Pavel, 1999, *Sočinenija v četyrech tomach (Opere in 4 voll.)*, III (1), Moskva, Mysl'.
- Kaidzava, Ch., 1995, "Ideja preryvnosti N.V. Bugaeva v rannich teoretičeskich rabotach. A. Belogo i P. Florenskogo" ("L'idea di discontinuità di N.V. Bugaev nelle opere teoretiche giovanili di A.B. e P.F."), in *Moskva i "Moskva" Andreja Belogo*, Moskva, Rossijskaja Alademija Nauk.
- Kauchtschischwili, Nina, 1999, "Andrej Belyj e Nikolaj Vasil'evič Bugaev", ivi (in lingua russa).

Kauchtschischwili, Nina, 2000, "Anamorfoza ili iskažennost' kak chudožestvennyj priëm po teorijam Florenskogo i Baltrušajtisa v povestjach N. V. Gogolja" ("L'anamorfozi o la storpiatura come artificio secondo le teorie di F. e B. nei racconti di N.V. Gogol"), *Europa Orientalis* XIX/2000:187-200.

Lichačev, Dmitrij S., 1969, *Organoproekcija* in "Dekorativnoe iskusstvo", 142.

Lavrov, Aleksandr V., 1995, *Andrej Belyj v 1900-e gody (Andrej Belyj negli Anni 1900)*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie.

Udelov, Fedor I., 1972, *Ob o. Pavle Florenskom*, Paris, Ymca Press.