

niente dell'argomento. Certamente non esiste un mio scritto sul tema né mai esisterà. Infatti non può essere enunciato in nessun modo come gli altri insegnamenti; ma in seguito a una lunga frequentazione del suo oggetto, e dal convivervi, all'improvviso,⁶⁷ come una luce che si accende da una scintilla di fuoco, [341d] compare nell'anima e si nutre ormai da se stesso. E so almeno che

FLORENSKIJ, Iconostasi, Mimesis, pp. 19-20

Il sogno: ecco il primo e più semplice livello, semplice perché vi siamo abituati, della vita nel mondo invisibile. Benché sia il livello più basso, almeno in generale, anche il sogno, perfino al suo stato di natura, un sogno selvaggio, innalza l'anima al mondo invisibile e fa avere persino al più insensibile di noi il presentimento che c'è dell'altro oltre quello che siamo soliti considerare come l'unica vita. E sappiamo che al limite tra sonno e veglia, attraverso la zona intermedia che li separa, la linea di confine del loro contatto, la nostra anima è circondata da visioni oniriche.

Non dobbiamo dimostrare ciò che è stato già dimostrato da tempo: il sonno profondo, il sonno di per sé, il sonno in quanto tale non è accompagnato da visioni oniriche e soltanto

lo stato di dormiveglia, la *linea di confine* appunto tra sonno e veglia, è il tempo, o meglio il contesto spazio-temporale, in cui sorgono le immagini oniriche. Potremmo quasi aver ragione nell'interpretare le visioni oniriche come passaggio "istantaneo", nel senso stretto del termine, da una sfera all'altra della vita psichica. E le visioni oniriche solo dopo nel ricordo, cioè trasposte nella coscienza diurna, si sviluppano nel nostro succedersi temporale, cioè quello del mondo visibile: quelle di per sé hanno una particolare misura "trascendentale" del tempo, non paragonabile a quella diurna. Ricorderemo ora brevemente la prova di quanto abbiamo detto.

formula di questo addensamento di immagini oniriche. Tutti sappiamo che durante un lasso di tempo breve secondo la misurazione del mondo esterno si possono vivere in sogno ore, mesi, perfino anni e in circostanze particolari anche secoli e millenni. In questo senso nessuno dubita del fatto che chi dorme, isolandosi dal mondo visibile esterno e passando con la coscienza all'altro sistema, acquisisce anche una *misura del tempo* nuova, per cui il *suo* tempo, in confronto a quello del sistema abbandonato, passa con incredibile velocità. Ma se noi, anche senza conoscere il principio della relatività, siamo tutti d'accordo nell'affermare che nei diversi sistemi, per lo meno in base al caso esaminato, il *proprio* tempo scorre alla *propria* velocità e con la *propria* misura, allora non tutti, potremmo anzi dire solo pochi, hanno riflettuto sulla possibilità che il tempo scorra a una velocità *infinita* e addirittura, voltandosi su se stesso, passando a velocità infinita, *inverte* il senso del suo corso. E in effetti il tempo può essere davvero istantaneo e capovolto, dal futuro al passato, dalle conseguenze alle cause, può cioè essere teleologico. E ciò accade proprio quando la nostra vita passa dal visibile all'invisibile, dal reale all'immaginario. Il

[...]

Schematicamente potremmo ragionare in questo modo:

Tutti conosciamo e abbiamo senza dubbio vissuto tante volte, pur non considerandole nel senso che ci interessa ora, visioni oniriche evocate da una causa esterna o, per meglio dire, a motivo o nel caso di una qualche circostanza esterna. Tale può essere un qualunque rumore o suono, una parola detta ad alta voce, una coperta caduta a terra, un odore improvviso, un raggio di luce negli occhi ecc. ecc. È difficile dire cosa non possa dare impulso all'attività della fantasia creativa in continuo sviluppo. Forse non sarebbe affrettato riconoscere anche *tutti* i sogni che hanno questa origine, cosa che tra l'altro non ne compromette affatto il significato oggettivo. Molto di rado, tuttav-

via, questo banale riconoscimento di una circostanza esterna come motivo del sogno può essere messo a confronto con la *composizione* stessa del sogno che nasce caso per caso. Probabilmente questa disattenzione nei confronti del *contenuto* del sogno si nutre dell'opinione diffusa secondo cui le visioni oniriche sono qualcosa di vuoto, indegno di analisi e riflessione. A ogni modo, però, la composizione di un sogno provocato da una *causa*, oserei dire in generale di *tutti* i sogni o per lo meno della maggior parte, si basa su questo schema.

FLORENSKIJ, Iconostasi, p. 27

In tal modo nel sogno il tempo scorre, e scorre in fretta, *in direzione* del presente e *a ritroso* rispetto al movimento del tempo della coscienza di veglia. Il tempo è *rovesciato su se stesso* e, dunque, sono rovesciate insieme anche tutte le sue immagini concrete. E ciò significa che siamo passati nella sfera dello *spazio immaginario*. Allora lo stesso fenomeno che da qui, dalla sfera dello spazio reale, viene percepito come reale, da lì, dalla sfera dello spazio immaginario, appare esso stesso immaginario, ovvero prima di tutto come un fenomeno che si svolge nel tempo teleologico, come *scopo*, come oggetto di un'aspirazione. E, al contrario, quello che è lo scopo guardando *da qui* e, per la nostra tendenza a sottovalutare gli scopi, ci si presenta come un *ideale*, quand'anche caro ma privo di energia, da lì, con l'altra coscienza, viene concepito come energia viva formante la realtà, come forma creativa di vita. Così è in generale il tempo interiore della vita organica che scorre dagli effetti alle cause-scopi. Questo tempo, tuttavia, arriva alla coscienza abitualmente in maniera poco nitida.

FLORENSKIJ, Iconostasi, p. 28

Quindi i sogni sono anche quelle immagini che separano il mondo visibile da quello invisibile, separano e al contempo uniscono questi mondi. Questo luogo di confine delle immagini oniriche determina il loro rapporto tanto con *questo* mondo quanto con *quell'altro*. Rispetto alle immagini abituali del mondo visibile, nei confronti di ciò che chiamiamo "realtà", il sogno è "solo un sogno", un nulla, *nihil visibile*, un *nihil*, sì, ma *visibile*, un nulla visibile, contemplabile e sempre più vicino alle immagini di *questa* "realtà". Ma il suo tempo, e dunque la sua caratteristica basilare, è costruito *al contrario* rispetto a come è nel mondo visibile. E perciò, anche se è visibile, il sogno è del tutto *teleologico* o simbolico. Il sogno è saturo del senso dell'altro mondo, è quasi il puro senso dell'altro mondo, non visibile, immateriale, eterno, sebbene sia manifestabile visivamente e quasi materiale. Il sogno è quasi puro senso, racchiuso in una membrana sottilissima, e perciò è quasi esclusivamente una manifestazione dell'altro mondo, di *quel* mondo. Il sogno è il limite comune che separa condizioni terrene ed esperienze

Anche nella creazione artistica l'anima si estasia del mondo terreno e sale a quello celeste. Lì senza immagini si nutre contemplando l'essenza del mondo celeste, tocca i noumeni eterni delle cose e, impregnatasene, ridiscende nel mondo terreno carica di conoscenza. Qui, nel tragitto verso il basso, al limite dell'ingresso nel mondo terreno, la sua conquista spirituale si incarna in immagini simboliche, le stesse che, rafforzatesi, danno l'opera d'arte. Perché l'arte è un sogno che ha preso corpo.

Ma il distacco dalla coscienza diurna durante la creazione artistica avviene in *due* momenti e con *due* tipi di immagini: il passaggio attraverso il confine dei due mondi, che corrisponde all'ascesa o all'ingresso nel mondo celeste, e quello della discesa verso il basso. Le immagini del primo passaggio sono le vesti della vanità diurna che vengono in quel momento abbandonate, una crosta che ricopriva l'anima per la quale *non c'è* posto nell'altro mondo. Sono in generale elementi del nostro essere disordinati dal punto di vista spirituale, mentre le immagini della discesa sono l'esperienza della vita mistica cristallizzata al confine dei due mondi. Sbaglia e induce a sbagliare l'artista quando ci presenta sotto forma di arte *tutto* ciò che affiora in lui quando si sente ispirato, poiché quelle sono solo immagini dell'ascesa: a noi servono i suoi sogni antelucani, il refrigerio dell'azzurro eterno da questi portato; tutto il resto è psicologismo e materia grezza, per quanto forte sia l'azione di queste immagini, abilmente e squisitamente elaborate. Riflettendoci, però, non è difficile distinguere le une dalle altre in base al carattere del *tempo*: l'arte della discesa, per quanto incoerenti ed estremamente *teleologiche* siano le sue motivazioni, è *un cristallo di tempo in uno spazio immaginario*; al contrario, ¹⁶ se le sue motivazioni sono anche fin troppo coerenti, l'arte dell'ascesa è costruita *meccanicamente*, in conformità col tempo da cui era partita. Passando dalla sfera del reale a quella del-

Un tutto si dice meccanico se i suoi singoli elementi sono uniti soltanto nello spazio e nel tempo da un legame esteriore e non sono compenetrati dall'interno unità del senso. Le parti di questo tutto, anche se si trovano accanto e sono in contatto tra loro, in sé sono estranee l'una all'altra.

Le tre sfere della cultura umana – scienza, arte e vita – trovano unità soltanto nella persona che le rende partecipi della propria unità. Ma questo legame può diventare meccanico, esteriore. Purtroppo, il più delle volte avviene proprio così. L'artista e l'uomo sono uniti ingenuamente, per lo più meccanicamente, in una sola persona; nella creazione l'uomo entra temporaneamente, abbandonando gli «affanni quotidiani» per un altro mondo, quello «dell'ispirazione, dei dolci suoni e delle preghiere» *. Che risultato si ottiene? L'arte è troppo spavaldamente sicura di sé, troppo patetica, e infatti non deve essere per nulla responsabile della vita, la quale, naturalmente, non riesce a tenere il passo dell'arte. «Non è pane per i nostri denti, – dice la vita, – una cosa è l'arte, un'altra la nostra prosa quotidiana».

Quando l'uomo è nell'arte, egli è fuori della vita, e viceversa. Tra esse non c'è unità e reciproca compenetrazione interiore nell'unità della persona.

Che cosa allora garantisce il legame interiore degli elementi della persona? Soltanto l'unità della responsabilità. Di quello che ho vissuto e compreso nell'arte devo rispondere con la mia vita affinché tutto il vissuto e il compreso non resti in essa inattivo. Ma alla responsabilità è legata anche la colpa. La vita e l'arte non devono soltanto avere reciproca responsabilità, ma anche colpa l'una per l'altra. Il poeta deve ricordare che della

* [Dalla poesia di Puškin *Il poeta e la folla*].

triviale prosa della vita è colpevole la sua poesia, mentre l'uomo della vita deve sapere che della inattività dell'arte è colpevole la povertà delle sue esigenze interiori e la fatuità dei suoi problemi vitali. La persona deve diventare interamente responsabile: tutti i suoi momenti non devono soltanto allinearsi nella serie temporale della sua vita, ma devono pervadersi a vicenda nell'unità della colpa e della responsabilità.

E non vale il riferimento all'«ispirazione» per giustificare l'irresponsabilità. Un'ispirazione che ignori la vita e dalla vita sia ignorata non è ispirazione, ma ossessione. Il senso giusto, non illegittimo di tutti i vecchi problemi circa il reciproco rapporto tra arte e vita, l'arte pura, ecc., il vero loro pathos sta soltanto nel fatto che sia l'arte sia la vita vogliono reciprocamente facilitare il loro compito, scaricare la loro responsabilità, poiché è più facile creare senza dover rispondere della vita, ed è più facile vivere senza tener conto dell'arte.

L'arte e la vita non sono la stessa cosa, ma devono diventare in me unitarie, nell'unità della mia responsabilità.

«Ecco come bisognerebbe vedere» continuai a dire mentre mi guardavo i calzoni, o davo una occhiata ai libri splendenti negli scaffali, alle gambe della mia sedia infinitamente più che vangoghiana. «Ecco come bisognerebbe vedere, ecco come le cose sono veramente.» Eppure vi erano da fare delle riserve. Poiché, se si vedesse sempre in questo modo, non si vorrebbe mai fare niente altro. Solo guardare, essere il divino Non-io del fiore, del libro, della sedia, della flanella. Ciò sarebbe abbastanza. Ma in tal caso, che cosa accadrebbe degli altri? Delle relazioni umane? Nella registrazione delle conversazioni di quella mattina trovai continuamente ripetuta questa domanda: «Cosa dice delle relazioni umane? Come si potrebbe conciliare questa infinita beatitudine di vedere come si dovrebbe vedere, con i doveri temporali di fare ciò che si dovrebbe fare e sentire come si dovrebbe sentire?». «Si dovrebbe essere in grado» dissi «di vedere questi

HUXLEY, *Le porte della percezione*, Mondadori, p. 26-27.

scultura naturalistiche. Ciò che noi altri vediamo solo sotto l'influenza della mescalina, l'artista è congenitamente attrezzato a vedere sempre. La sua percezione non è limitata a ciò che è biologicamente o socialmente utile. Un po' della conoscenza appartenente all'Intelletto in Genere supera la valvola di riduzione del cervello e dell'Io e arriva alla sua coscienza. È la conoscenza del significato intrinseco di ogni essere. Per l'artista come per il consumatore di mescalina, i drappaggi sono geroglifici viventi che si ergono in maniera particolarmente espressiva per l'insondabile mistero del puro essere. Ancora più della sedia, sebbene meno forse di quei fiori assolutamente soprannaturali, le pieghe dei miei calzoni di flanella grigia erano saturate di "essenza". A che cosa dovessero questa condizione privilegiata, non saprei. Forse perché le forme di