UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PARMA

ISTITUTO DI LETTERATURA E ARTE MONDIALE A.M. GOR'KIJ
DELL'ACCADEMIA RUSSA DELLE SCIENZE (MOSCA)

Dottorato di ricerca in SCIENZE FILOLOGICO-LETTERARIE
STORICO-FILOSOFICHE E ARTISTICHE

Ciclo XXIX

IL RITMO DEL DIVENIRE.

LA DIALETTICA SIMBOLICA NELLA FILOSOFIA DELLA MUSICA DI A.F. LOSEV

Coordinatore:

Chiar.ma Prof.ssa Beatrice CENTI

Tutori: Per l'Università di Parma

Chiar.ma Prof.ssa Maria Candida GHIDINI

Per l'Istituto A.M. Gor'kij:

Chiar.ma Prof.ssa Evgenija Viktorovna IVANOVA

Dottoranda: Giorgia RIMONDI

Anno Accademico 2015/2016

INDICE

AVVERTENZA 3

Introduzione 7

Breve descrizione della struttura dei capitoli 12

Capitolo I. Tra dialettica e fenomenologia 16

1.1 La dialettica simbolica 16

1.2 Il metodo fenomenologico-dialettico. Alcune precisazioni sulla posizione loseviana rispetto alla fenomenologia 35

1.3 *Eidos* e idea 48

1.3.1 *Eidos* e *logos* 59

Capitolo II 66

2.1 Musica e matematica. La struttura logica della musica 66

2.1.1 La logica dell'intero e delle parti 66

2.1.2 L'infinito finito 85

2.1.3 Il concetto di numero 99

2.2 La concezione loseviana della temporalità 109

2.2.1 Il tempo come "vita del numero" 113

2.2.2 Il tempo come mito del progresso storico 119

2.2.3 Il tempo soggettivo. Critica della concezione bergsoniana 132

2.2.4 Il tempo come immagine dell'infinito 136

2.2.5 Il mito del tempo come sostanza. Critica della concezione newtoniana 139

2.2.6 La struttura numerico-temporale della musica 144

2.2.7 Tempo e ritmo. Il contesto delle prime indagini sul ritmo estetico all'Istituto psicologico 152

2.2.8 L'indagine del ritmo musicale negli anni Venti presso la GAChN 158

Conclusioni 162

Capitolo III. Forma. Simbolo. Espressione 164

3.1 La dialettica della forma musicale 164

3.1.1 La forma simbolica 178

3.1.2 Il sentimento estetico come forma conoscitiva 189

3.1.3 La forma del Caos: il significato musicale 196

3.2 L'espressione musicale 206

3.2.1 La dialettica di immagine e modello. Lo stile e la forma. 209
3.2.2 Il significato mitico e simbolico della musica 214
3.2.3 La natura dialettica del ritmo 225
3.2.4 Fenomenologia dell'oggetto musicale 229
3.3. Filosofia e letteratura. La dimensione organica e musicale nella prosa filosofica di Losev 241
3.3.1 La visione del mondo musicale nel romanzo *Ženščina-myslitel'* 248
3.3.2 L'antitesi di organismo e meccanismo 254
3.4 Il contesto della riflessione loseviana sulla musica degli anni Venti 263
3.4.1 L'estetica come "scienza rigorosa". L'estetica musicale 263
3.4.2 L'Istituto statale di scienza musicale (GIMN) 271
3.4.3 L'Accademia statale delle scienze artistiche (GAChN) 276
3.4.3.1 La sezione musicale della GAChN 278
3.4.3.2 Elenco delle relazioni di Losev alla GAChN 286
Riflessioni conclusive 288
Nota biografica 299
Appendice. Relazioni di A.F. Losev alla GAChN 309
Le teorie estetico-musicali greco-antiche 309
Le dottrine estetico-musicali greco-antiche. Il pitagorismo 312
Estetica e matematica 317
[Comunicazione di A.F. Losev sull'organizzazione dei lavori presso la commissione nel prossimo futuro] 320
Il metodo fenomenologico nell'estetica musicale 323
Sui principi dell'estetica musicale 325
Tesi 325
Sul concetto di ritmo e metro 328
Sul concetto di ritmo e metro 330
Resoconto di A.F. Losev sul lavoro scientifico presso la GAChN nell'anno 1924-1925 332
A proposito del secondo numero della raccolta «De musica» 335
Sul concetto e la struttura di ritmo 339
Voci di A.F. Losev per il Vocabolario dei termini artistici 343
Il lavoro di Losev nella sezione musicale della GAChN» 346
Su alcune conclusioni generali nell'ambito delle dottrine estetiche 349
Nota terminologica 355
BIBLIOGRAFIA 358

AVVERTENZA

In mancanza di traduzioni in italiano delle opere di Losev, si è scelto di citare sempre in italiano, riportando il testo originale in nota. La traslitterazione dell'alfabeto cirillico segue la trascrizione scientifica internazionale (ISO 9). In particolare:

c *z* dell'italiano

ch *ch* del tedesco ich

č *c* dell'italiano pace

j *i* breve dell'italiano iato

š *sh* dell'inglese ship

šč *sc* dell'italiano scena

ž *j* del francese jour

Sigle

RGALI	Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva [Archivio statale russo di letteratura e arte]
NIOR RGB	Naučno-Issledovatel'skij Otdel Rukopisej Rossijskoj Gosudarstvennoj Biblioteki [Settore manoscritti della Biblioteca nazionale russa]
GCMMK	Gosudarstvennyj Central'nyj Muzej Muzykal'noj Kul'tury im. M.I. Glin'ki [Archivio del Museo centrale statale di cultura musicale M.I. Glin'ka]
f.	Fond [fondo]
op.	Opis' [lista]
e.ch.	Edinica chranenija [unità di custodia]
l.	List [foglio]
k.	Karton [cartella]

Abbreviazioni delle opere principali

Di seguito sono riportate in ordine alfabetico le principali abbreviazioni di cui ci si servirà in nota per indicare i testi di Losev a cui si farà riferimento.

AKSN	*Antičnyj kosmos i sovremennaja nauka* [Il cosmo antico e la scienza moderna], in *Bytie. Imja. Kosmos* [Essere. Nome. Cosmo], Mysl', Moskva 1993, pp. 61-612.
DOM	*Dialektičeskie osnovy matematiki* [I fondamenti dialettici della matematica], in *Chaos i struktura* [Caos e struttura], Mysl', Moskva 1997, pp. 5-608.
DChF	*Dialektika chudožestvennoj formy* [Dialettica della forma artistica], in *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forma. Stile. Espressione], Mysl', Moskva 1995, pp. 5-296.
DČP	*Dialektika čisla u Plotina* [La dialettica del numero in Plotino], i *Mif. Čislo. Suščnost'* [Mito. Numero. Essenza], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1994.
DM	*Dialektika mifa* [Dialettica del mito], in *Mif. Čislo. Suščnost'* [Mito. Numero. Essenza], Mysl', Moskva 1994, pp. 5-216.
FI	*Filosofija imeni* [Filosofia del nome], in *Bytie. Imja. Kosmos* [Essere. Nome. Cosmo], Mysl', Moskva 1993, pp. 613-801.
KPA	*Kritika platonizma u Aristotelja* [La critica del platonismo in Aristotele], in *Mif. Čislo. Suščnost'* [Mito. Numero. Essenza], Mysl', Moskva 1994, pp. 527-712.
MPL	*Muzyka kak predmet logiki* [La musica come oggetto della logica], in *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forma. Stile. Espressione], Mysl', Moskva 1995, pp. 405-602.
OASM	*Očerki antičnogo simvolizma i mifologii* [Saggi sul simbolismo antico e la mitologia], Mysl', Moskva 1993.
SS	*Samoe samo* [La cosa stessa], in *Mif. Čislo. Suščnost'* [Mito. Numero. Essenza], Mysl', Moskva 1994, pp. 299-526.
VI	*Ješč' i imja* [La cosa e il nome], in *Bytie. Imja. Kosmos* [Essere. Nome. Cosmo], Mysl', Moskva 1993, pp. 802-880.
PSIRI	*Problema simvola i realističeskoe iskusstvo* [Il problema del simbolo e l'arte realistica], 2-e izd., ispr., Iskusstvo, Moskva 1995.

Abbreviazione dei principali volumi della raccolta di opere loseviane: A.F. Losev, *Sobranie sočinenij v 9-ch tomach* [Opere in 9 volumi], Mysl', Moskva 1993-2002.

IAE	*Istorija antičnoj estetiki* [Storia dell'estetica antica], AST, Moskva 2000.
BIK	*Bytie. Imja. Kosmos* [Essere. Nome. Cosmo], A.A. Tacho-Godi (sost. i red.), Mysl', Moskva 1993.
ChS	*Chaos i struktura* [Caos e struttura], A.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (sost.), Mysl', Moskva 1997.
FSV	*Forma. Stil'. Vyraženie* [Forma. Stile. Espressione], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1995.
LA	*Ličnost' i Absoljut* [La personalità e l'Assoluto], A.A. Tacho-Godi (sost. i obšč. red.), Mysl', Moskva 1999.
MČS	*Mif. Čislo. Suščnost'* [Mito. Numero. Essenza], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1994.

Introduzione

Aleksej Fedorovič Losev (1893-1988), «l'ultimo filosofo russo»[1], è stato definito dai contemporanei «un autentico rappresentante della cultura russa, che ha raggiunto vette inaudite verso l'inizio del XX secolo, ma che a causa della crisi sociale non ha potuto realmente realizzarsi, preservarsi, salvaguardarsi e trasmettersi alla generazione successiva»[2]. Il pensiero di Losev si fa portatore della tradizione filosofica orientale, che alla *ratio* occidentale oppone il *Logos* come visione totalizzante del reale, in una prospettiva che interseca il concetto tipicamente russo di verità come *istina*, etimologicamente riconducibile al verbo essere (*est'*), pertanto connotata in senso ontologico e dinamico.

> La filosofia russa, che in opposizione al *razionalismo* europeo occidentale proclama il *logismo* cristiano orientale, al tempo stesso proclama in opposizione al *meonismo* l'inquieto e animato *realismo* mistico-ontologico, e all'*impersonalismo* esanime e astratto il *tonismo* dinamico e volontaristico (*tonos* in greco è il grado di intensità interna)[3].

E tuttavia la riflessione loseviana non si riduce al ristretto ambito dell'orientalismo, come vorrebbe una certa opinione diffusa sul pensiero russo, ma mostra un profondo e proficuo dialogo con il pensiero moderno europeo. In essa si conciliano infatti differenti eredità culturali: il neoplatonismo antico, mediato dalla tradizione patristica cristiano-ortodossa, l'importante eredità di Vladimir Solov'ev, l'idealismo tedesco – Schelling, Hegel –, Husserl e il neokantismo. In tutte queste fonti, apparentemente eterogenee, Losev riesce a scorgere un sostrato comune, e le concilia rielaborandole in una riflessione sistematica e originale.

---

1 Cfr. V. Erofeev, *Poslednij russkij filosof* [L'ultimo filosofo russo], in N. Jakimčuk, *Petropol': al'manach* [Petropol': almanacco], t. 4, Vasil'evskij ostrov, Sankt-Peterburg 1992, pp. 109-120.

2 [подлинным представителем русской культуры, которая достигла небывалых вершин к началу XX века, но в силу общественного кризиса не смогла себя по-настоящему осуществить, защитить, спасти и передать следующему поколению] P.V. Tulaev (otv. red. i sost.), *Vokrug Loseva. Tri filosofsko-praktičeskie vstreči* [Su Losev. Tre incontri filosofico-pratici], Sobor, Moskva 1990, p. 20.

3 [Русская философия, которая в противоположность западноевропейскому *рационализму* провозглашает восточно-христианский *логизм*, в то же время провозглашает в противовес *меонизму* полнокровный и беспокойный мистико-онтологический *реализм*, а бескровному и абстрактному *имперсонализму* – динамический и волюнтарический *тонизм* (tonos – по-гречески степень внутреннего напряжения)] A.F. Losev, *Russkaja filosofija* [La filosofia russa], in Id., *Strast' k dialektike* [Passione per la dialettica], Sovetskij pisatel', Moskva 1990, p. 77. La stessa opposizione tra *ratio* e *logos* come specificità del pensiero russo è ricorrente in vari pensatori, e in particolare è stata sottolineata da Vladimir Ern in *Bor'ba za logos. Na puti k logizmu* [La lotta per il *logos*. Sulla via del logismo, 1911].

Proprio la sistematicità, insieme a una certa continuità, è certamente una delle caratteristiche che emergono fin da subito allo studioso che si accosta alle opere del filosofo.

A ragion veduta Jurij Stepanov si riferiva a Losev come «l'unico fondatore di un sistema filosofico proprio» durante il periodo sovietico[4]. In effetti, se si ripercorre la vasta produzione loseviana, ci si rende immediatamente conto di quanto gli interessi del filosofo fossero poliedrici; nel corso della sua lunga attività, durata dagli anni Dieci fino alla scomparsa nel 1988, Losev si è occupato di filosofia del nome, matematica, linguaggio, estetica, musica, storia del pensiero filosofico classico e moderno.

Nonostante la varietà dei temi trattati, in tutti questi ambiti è possibile rintracciare, anche tra opere cronologicamente molto distanti tra loro, uno sfondo comune, *in nuce* già contenuto nei primi scritti, il quale, per utilizzare un'immagine ricorrente dello stesso Losev, costituisce il fulcro e la fonte dal quale scaturiscono tutte le ulteriori riflessioni. È infatti importante sottolineare che nel pensiero del filosofo russo è estremamente difficile isolare singoli aspetti, per cui la filosofia del nome, l'estetica e la filosofia della matematica si compenetrano anche negli scritti che sembrerebbero affrontare un argomento specifico. Lo stesso Losev contestava nei suoi scritti una netta distinzione tra le varie discipline, le quali non possono esistere l'una senza l'altra, in quanto parti di un'unica scienza omnicomprensiva. Da ciò deriva la presenza nel suo pensiero di un unico nucleo originario, che può essere individuato nella questione fondamentale del simbolo e dell'espressione (*vyraženie*). Nell'intera produzione loseviana la problematica estetica – intesa qui in senso ampio, che comprende in generale la riflessione sulle forme espressive, includendo, oltre all'espressione artistica, anche quella linguistica – occupa una posizione di primissimo piano. Come sottolinea Losev, la dialettica non si occupa soltanto dell'essere pensato astrattamente ma anche, e soprattutto, della sua espressione concreta nel fattuale[5]. Non avrebbe dunque senso considerare separatamente estetica ed ontologia, poiché i due piani sono intesi come strettamente connessi, inseriti in una relazione causale: «l'estetica è la parte conclusiva

---

[4] [единственном создателе собственной системы философии] Ju.S. Stepanov, *Jazyk i metod v sovremennoj filosofii jazyka* [Linguaggio e metodo nella filosofia del linguaggio contemporanea], Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 1998, p. 416.

[5] Cfr. *DChF*, p. 165.

dell'ontologia»[6]. Simbolo, nome, arte, sono differenti modificazioni, o manifestazioni, della stessa e unica sostanza eidetica che costituisce il sostrato della realtà.

Questo spiega l'attenzione che Losev dedica alla questione della forma artistica e all'arte in generale. In particolare, all'interno delle opere loseviane dedicate a tale ambito presenta particolare interesse *Muzyka kak predmet logiki* [La musica come oggetto della logica, 1927]. Apparentemente sembrerebbe essere un'opera scollegata dalle altre, frammentaria, che per lungo tempo ha ricevuto scarsa attenzione anche a causa della sua complessità e della novità del tema trattato, la filosofia della musica, che all'inizio del secolo rappresentava ancora un ambito poco indagato.

Eppure, come si vedrà, a un esame più attento risulta che l'interesse per la musica attraversa l'intera produzione loseviana; a partire dagli scritti giovanili degli anni Dieci, dedicati alle opere di Wagner e Skrjabin, fino alle opere non pubblicate o giunte a noi non integralmente – in particolare, il progetto editoriale *Duchovnaja Rus'* [La Rus' spirituale, 1918], per cui Losev avrebbe dovuto partecipare con due numeri dedicati alla musica russa e a Wagner –, o a *Filosofskij kommentarij k dramam R. Vagnera* [Commento filosofico ai drammi di R. Wagner, 1918-1919], le relazioni presentate presso gli Istituti GIMN e GAChN, alla prosa filosofica degli anni Trenta, i saggi più tardi su Wagner (1968, 1978) e le opere sull'estetica musicale classica degli anni Sessanta.

Non soltanto la musica costituisce per Losev un interesse costante, va anche sottolineato che la sua riflessione si inserisce nel panorama dell'estetica musicale russa come una novità assoluta. Fino a quel momento, infatti, di musica si erano occupati esclusivamente musicologi – B. Asaf'ev, B. Javorskij, E. Rozenov, L. Sakketti. Losev, integrando la sua doppia formazione, musicale e filosofica, riesce invece a elaborare una riflessione che comprenda in sé gli sviluppi più attuali di entrambe le discipline, tanto la fenomenologia quanto le recenti teorie della musica.

Dunque non pare eccessivo considerare Losev come il primo fondatore di una filosofia della musica in Russia, sebbene per lungo tempo tale merito non gli sia stato riconosciuto, tant'è vero che il suo nome spesso non viene citato dai suoi contemporanei né figura in opere enciclopediche a tema musicale[7]. Questo fatto sembrerebbe dovuto principalmente a

---

[6] [эстетика – заключительная часть онтологии] V.V. Bibichin, *Aleksej Fedorovič Losev. Sergej Sergeevič Averincev*, Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy, Moskva 2006, p. 21.

[7] Ci si riferisce al dizionario di G.B. Bernandt, I.M. Jampol'skij, T.E. Kiseleva, *Kto pisal o muzyke* [Chi ha scritto di musica], t. 2, Sovetskij kompozitor, Moskva 1974, p. 158. Nonostante Losev venga citato, l'elenco delle sue opere sulla musica è incompleto; compaiono soltanto *Dva miroošču*šč*enija* [Due

circostanze storiche, dal momento che la prima ristampa di *Muzyka kak predmet logiki*, dopo la prima edizione del 1927 – la quale già all'epoca aveva avuto scarsa diffusione, essendo stata pubblicata come "edizione dell'autore" – risale al 1995, nella raccolta di lavori sull'estetica *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forma. Stile. Espressione][8]. Una ulteriore difficoltà è poi rappresentata dallo stile frammentario dell'opera, composta da quattro relazioni, unitamente alla complessità e alla profonda sistematicità del pensiero di Losev, il quale si richiama costantemente, in modo diretto o indiretto, ad altri suoi lavori per il chiarimento di alcuni concetti, che qui spesso accenna soltanto[9]. Risulterebbe infatti impossibile avvicinarsi allo studio di *Muzyka kak predmet logiki* senza averne preliminarmente compreso la portata speculativa e la connessione con il sistema filosofico loseviano stesso. Appare dunque evidente come ogni tentativo di cristallizzare la riflessione musicale di Losev, concependola come appannaggio di ambiti specifici come la musicologia, comporti un inevitabile impoverimento di un pensiero che si sviluppa su linee parallele e al tempo stesso profondamente correlate.

Il presente lavoro mira innanzitutto a definire e sottolineare il valore e l'importanza, spesso trascurata, della filosofia della musica loseviana come parte di una riflessione filosofica di ampio respiro, ma che al contempo costituisce una sorta di *summa* del suo pensiero. Verrà in particolare indagato il metodo che Losev applica all'indagine della musica, che coniuga dialettica e fenomenologia, soffermandosi poi sui fondamenti ontologici della musica e sul rapporto tra musica e pensiero, oltre che sulla ricezione musicale – e con essa il concetto di sentimento – come terreno privilegiato per schiudere la complessa questione della produzione di senso.

Tuttavia, si vedrà anche come attraverso il problema musicale sorgano questioni più complesse, come quella del valore estetico dell'esperienza musicale e del rapporto tra espressione musicale e ontologia, che presuppone inoltre una precisa concezione di temporalità e di numero.

---

percezioni del mondo, 1916], *O muzykal'nom oščuščenii ljubvi i prirody* [Sulla percezione musicale dell'amore e della natura, 1916], *Muzyka kak predmet logiki* [La musica come oggetto della logica, 1927] e *Antičnaja muzykal'naja estetika* [L'estetica musicale antica, 1960].

8 A.F. Losev, *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forma. Stile. Espressione], Mysl', Moskva 1995.

9 Losev afferma di essersi «appena accostato alle grandi opere filosofiche» [только подошел к большим философским работам], A.F. Losev, V.M. Loseva, *Radost' na veki. Perepiska lagernych vremen* [La gioia per l'eternità. Carteggio dei tempi del lager], Russkij put', Moskva 2005, p. 9.

In generale, si è cercato di delineare un quadro compiuto della filosofia loseviana a partire dal discorso musicale, con particolare riferimento a *Muzyka kak predmet logiki*, attraverso un'analisi della genesi e della struttura di tale riflessione e, spesso, tramite un confronto con le fonti che sono alla base di questi testi. Avvertiamo dunque che non si tratterà specificatamente di teoria della musica, che esula dai nostri intenti e della quale Losev non si è occupato se non in una prospettiva esclusivamente storico-estetica, ma dell'analisi della musica dal punto di vista filosofico. Infine, vorremmo sottolineare che l'ambito in cui ci si muove non è soltanto estetico, ma anche, e soprattutto, ontologico e religioso, senza il quale non sarebbe possibile comprendere quella dimensione simbolica che nella sua elaborazione loseviana si appoggia a molti presupposti della religione ortodossa.

La maggiore difficoltà del lavoro di ricerca è stata quella di cercare di penetrare nel complesso e pluristratificato sistema loseviano, che si costituisce di costanti rimandi ad altre opere, e i cui concetti sono così strettamente intrecciati che costituiscono un obiettivo ostacolo alla comprensione del pensiero del filosofo. Come fa notare Elena Tacho-Godi, curatrice delle edizioni delle opere e delle raccolte negli ultimi anni,

> Se prima l'ignoranza di molti importanti argomenti della filosofia di A.F. Losev era dovuta alla mancanza di informazioni, ora le difficoltà attuali derivano da un eccesso di informazioni. La filosofia di A.F. Losev si basa su un sistema profondamente elaborato e imponente, che per essere compreso richiede impegno. Non si tratta di eclettismo, che non viene influenzato dagli spostamenti o dalle modifiche delle citazioni, ma di una profonda compenetrazione e interdipendenza di idee[10].

Una ulteriore difficoltà è stata quella di seguire l'evoluzione del pensiero loseviano negli anni Venti, dal momento che *Muzyka kak predmet logiki* viene elaborata in un intervallo di tempo relativamente esteso, compreso tra 1921 e 1927, e che i documenti e i manoscritti relativi a quel periodo di attività di Losev non si sono conservati[11]. Si è quindi reso necessario un lavoro presso gli archivi di Mosca, dove sono custoditi i testi delle relazioni e le relative discussioni presentate all'Accademia statale di scienze artistiche (GAChN) e all'Istituto

---

[10] [Если раньше незнание многих важных положений философии А.Ф. Лосева было обусловлено недостатком информации, то нынешние трудности от избытка информации. Философия А.Ф. Лосева основана на строго продуманной и мощной системе, и чтобы ее понять, нужны усилия. Это не эклектика, которая не пострадает от перестановки или замены цитат, а тесная взаимопронизанность и взаимообусловленность идей] E.A. Tacho-Godi, *Zamečanija k publikacii teksta A.F. Loseva* [Note sulla pubblicazione del testo di A.F. Losev], in A.F. Losev, *Istorija estetičeskich učenij* [Storia delle dottrine estetiche], in *FSV*, pp. 232-251.

[11] Il manoscritto originale di *Muzyka kak predmet logiki* è andato perduto, confiscato durante l'arresto nel 1930 insieme a *Filosofija imeni* [Filosofia del nome], *Dialektika mifa* [Dialettica del mito], e al secondo tomo di *Očerki antičnogo simvolizma i mifologii* [Saggi sul simbolismo antico e la mitologia]. Cfr. A.F. Losev, *Iz rannich proizvedenij* [Dalle opere giovanili], Pravda, Moskva 1990, p. 601.

statale di scienze musicali (GIMN), dove Losev lavora tra 1923 e 1929. Il ritrovamento di manoscritti e di documenti inediti ha permesso di evidenziare innanzitutto la continua attenzione alla sfera estetico-musicale, testimoniata da molteplici interventi di Losev su questo tema nel corso degli anni, e in secondo luogo di chiarire alcuni concetti che compaiono proprio nelle opere di estetica, e che Losev approfondisce nelle sue relazioni presso la GAChN.

Breve descrizione della struttura dei capitoli

La struttura del discorso è determinata dal suo obiettivo; il tentativo di accostarsi alla musica è condotto attraverso ragionamenti preliminari e digressioni che consentano di inserire la concezione di musica di Losev all'interno della sua riflessione filosofica generale. Tale necessità è stata dettata anche dal carattere sistemico della filosofia loseviana, in cui ogni più piccolo momento è profondamente connesso a tutti gli altri, e non può essere pienamente compreso se non all'interno della fitta trama concettuale all'interno del quale si colloca. In effetti la vastità della produzione loseviana, che si sviluppa nell'arco di più di settanta anni e che comprende circa 40 monografie e numerosissimi altri contributi, rende difficoltoso rendere conto dettagliatamente di ogni aspetto. Questa difficoltà è stata ovviata tentando di riassumere alcuni concetti, spesso con l'ausilio di note estese, che tuttavia non possono, per le ragioni esposte, avere carattere esaustivo. Inoltre, alcuni aspetti del pensiero del filosofo che richiedono specifiche conoscenze settoriali, come quello dell'analisi matematica, non sono state approfondite proprio per il loro carattere specialistico.

Il primo capitolo ha carattere introduttivo, e presenta i presupposti teorici della riflessione loseviana, in particolare il metodo "fenomenologico-dialettico" che verrà applicato all'analisi della forma artistica. A una breve sezione dedicata alla ricezione della fenomenologia in Russia e alla sua trattazione da parte di Losev, segue l'analisi della complessa dialettica loseviana, che si struttura su più livelli – dialettica dell'Uno, dell'emanazione, dell'espressione – sulla base, opportunamente modificata, dell'impianto concettuale del *Parmenide* platonico. Parallelamente, il tradizionale schema dialettico triadico hegeliano viene sviluppato e integrato con categorie che rivelano l'influenza della tradizione filosofica greca e orientale soprattutto per quanto riguarda il quarto momento del

fatto (*fakt*) o divenuto (*stavšee*), concepito quale modificazione concreta e individuale di quella che nel divenire era sintesi degli opposti. Si vedrà come la sintesi loseviana si riveli così più vicina alla concezione antinomica florenskiana di oscillazione tra i due termini dialettici rispetto a quella hegeliana di eliminazione (*snjatie*) delle opposizioni.

Il secondo capitolo introduce la riflessione sulla musica tramite l'analisi della temporalità e del numero quale suo fondamento eidetico e logico, per poi approdare ai temi principali di *Muzyka kak predmet logiki*. Se da un lato la trattazione dei concetti di *eidos* e idea, *eidos* e *logos*, mette in luce la dualità di intuizione visiva e riflessione che ad essa segue, dall'altro rivela l'interpretazione monistica del platonismo, dove *eidos* è al tempo stesso struttura concreta individuale e ideale. L'accento sul carattere visivo dell'*eidos* serve a Losev per giustificare l'assunto onto-gnoseologico dell'unità di soggetto e oggetto, che, come si vedrà, avrà grande rilevanza all'interno del discorso musicale. Il concetto di *eidos* è inoltre alla base della discussione del problema mereologico e di quello ad esso connesso del rapporto tra finito e infinito. Seguendo la tradizione russa del pensiero antinomico, espresso nella tesi onomatodossa di formulazione florenskiana per cui "Dio è il nome, ma il nome non è Dio", Losev riflette sulla relazione tra intero e parti, una delle intuizioni fondamentali dell'antichità, tentando di darne una fondazione a livello logico e dialettico. In ciò si appoggia alle moderne teorie della Gestalt – l'intero è più delle sue parti – e alla teoria degli insiemi di Georg Cantor, il cui significato filosofico sembra confermare molti dei presupposti della dialettica[12]. È infatti nel numero eidetico – di formulazione plotiniana, ancora prima che cantoriana –, concepito come momento ideale, "materia intelligente", che viene individuato il modello della strutturazione della realtà, secondo il paradigma neoplatonico che lo inserisce come punto intermedio tra uno e molti. Ci si soffermerà in particolare sulla questione del rapporto intero-parti in relazione alle categorie musicali, per poi ricondurre entrambe alla più generale riflessione sulla temporalità.

[12] Cfr. V.P. Troickij, *Ejlerovy integraly i estetičeskaja forma* [Gli integrali euleriani e la forma estetica], in *Čislo v nauke i iskusstve: sbornik materialov konferencii* [Il numero nella scienza e nell'arte: raccolta dei materiali del convegno], ASM, Moskva 2007, pp. 173-178. La formula di Eulero è interpretata secondo il suo equivalente logico-dialettico, in questo caso, il paradigma platonico del rapporto tra idea e materia. Guardando al pensiero nelle sue diverse declinazioni come un fenomeno unitario, Losev può accostare ambiti differenti come filosofia e matematica. Un altro chiaro esempio è rappresentato dal concetto chimico di valenza (*valentnost'*), che viene applicato al problema ermeneutico – quale "valenza interpretativo-semantica" – e concepito come "potenza degli elementi" linguistici, distinguendolo così dalla polisemia come semplice successione di elementi, cfr. A.F. Losev, *Jazykovaja struktura* [La struttura linguistica], MGPI im. V.I. Lenina, Moskva 1983, pp. 139, 142.

Nel terzo capitolo la dialettica diadica del numero trova infatti uno sviluppo in senso concreto nel tempo quale sua modificazione nel divenire, introducendo così il successivo momento espressivo. All'analisi della sfera dell'espressione è dedicata la prima parte del nostro discorso, incentrata in particolare sulla dialettica interna al simbolo e sulla sua portata ontologica. Simbolo e musica sono accomunati dalla stessa struttura ibrida, in divenire, in cui logicità e alogicità trovano una sintesi. In effetti nella riflessione loseviana la musica rappresenta il modello di ogni figuratività artistica, espressione massimamente ideale del divenire dell'idea nella materia. La dialettica di forma e assenza di forma, dionisiaco e apollineo nell'arte, viene rivelata nella forma musicale, poiché essa si colloca in un momento anteriore alla fattualità e alla fissazione qualitativa. L'oscillazione tra essere e non essere propria del numero eidetico, idealità e concretizzazione, è inoltre alla base della questione dello stile. Nello stile diventa evidente la natura simbolica dell'arte tramite la dialettica di forma e modello, conscio e inconscio, in cui l'oggettività della forma ideale riceve l'impulso dell'elemento individuale della creazione. Le opere di Wagner e Skrjabin, oggetto dei primi lavori loseviani sulla musica, vengono interpretate come le due fondamentali mitologie dell'era moderna, che riflettono la decadenza della società europea e lo spirito di un'epoca. Ed è proprio all'ambito mitico che Losev si riferisce quando afferma che la musica viene vissuta (*perežívaetsja*) ancora prima di essere compresa. Il richiamo alla pre-riflessività non deve tuttavia essere inteso in termini soggettivistici, come sostenevano le teorie ottocentesche dell'emozione; Losev attribuisce al contrario al sentimento (*čuvstvo*) un ruolo semantico e gnoseologico vero e proprio, e che non si esaurisce nel fatto artistico immediato. A questo proposito il paragrafo dedicato alla "Fenomenologia dell'oggetto musicale" analizza la trattazione loseviana del rapporto tra soggetto e oggetto, che per molti versi si appoggia alla concezione tipicamente russa del legame ontologico tra conoscente e conosciuto.

La distinzione preliminare tra aspetto ontologico-semantico e fattuale-psicologico, tra estetico e artistico, consente a Losev di concentrarsi sulla musica nel suo essere ideale. Viene così distinta la musica come fenomeno estetico, analizzabile dal punto di vista fenomenologico e dialettico, dalla musica come dimensione che supera i confini dell'ambito estetico, per trascendere la sua manifestazione immediata. È qui che per Losev si osserva l'inizio della sfera liminare del simbolo e dell'intuizione mitica, e proprio la compresenza di tali sfere semantiche rappresenta il fulcro della concezione filosofico-simbolica della musica di Losev. Come avviene nel simbolo, anche nella musica si può distinguere un aspetto

materiale e uno ideale; a livello dialettico ciò si osserva quale differente grado di riempimento del numero eidetico nell'alogicità. Per quanto riguarda il tempo musicale, inoltre, ci si riferirà soprattutto all'analisi del ritmo come categoria estetica e dialettica fondamentale. Principio di strutturazione e formazione del materiale musicale, il ritmo esprime il simbolismo che caratterizza la sfera musicale e artistica, e che si struttura sulla dialettica di forma e divenire, stabilità e variazione.

La struttura ontologica della forma musicale sembra così ricalcare il paradigma espressivo di derivazione cristiano-ortodossa della manifestazione simbolica dell'essenza, nella sua unità di energia – materia sonora — e apofatismo – qualità pura. L'estetica musicale, così come il pensiero loseviano in generale, porta avanti la dialettica dell'essenza nel momento stesso in cui nega la possibilità di conoscerla logicamente. Di conseguenza diventa chiara l'esigenza di richiamarsi a una dimensione prelogica e intuitiva del rapporto con il mondo. L'ineffabilità dell'essenza musicale comporta dunque la sua inevitabile inesprimibilità tramite il discorso logico-filosofico. Anche per questo Losev si rivolgerà, negli anni Trenta e Quaranta, alla forma letteraria come modalità di "drammatizzazione" ed esplicitazione delle idee elaborate in precedenza; un ultimo paragrafo è così stato dedicato al tema musicale nella "prosa filosofica" loseviana, nella quale il discorso teorico viene ripreso e sviluppato tramite la sua "fissazione mitologica" – artistica –, e la cui esposizione permette di chiarire alcuni momenti fondamentali del percorso speculativo loseviano sulla musica.

Al termine del lavoro si è reso necessario presentare una breve biografia del filosofo e un glossario dei termini filosofici russi di più difficoltosa traduzione. Infine, l'*Appendice* raccoglie le traduzioni dei materiali inediti ritrovati durante il lavoro di ricerca presso gli archivi RGALI e GCMMK di Mosca.

Capitolo I

Tra dialettica e fenomenologia

1.1 La dialettica simbolica

Il presente paragrafo non pretende di dare un'esposizione puntuale e approfondita della dialettica loseviana, ma vuole essere una presentazione introduttiva e generale dei principali punti di riferimento da considerare all'interno della riflessione filosofica di Losev, i quali verranno progressivamente chiariti nel corso della ricerca a partire dall'applicazione della dialettica alla sfera dell'arte, e in particolare della musica. Ciò è dovuto principalmente al fatto che una esposizione dettagliata del sistema dialettico loseviano, che si articola e si specifica ogni volta diversamente in una serie di modificazioni e ambiti differenti – dialettica della forma artistica, del nome, del numero, ecc. – richiederebbe, per la sua vastità e complessità, un'analisi a parte.

D'altronde, così come Hegel è stato definito da Feuerbach il "Proclo tedesco[1], Losev ha meritato l'appellativo di "Proclo russo"[2], dal momento che nel suo pensiero filosofico il metodo dialettico occupa indubbiamente un posto centrale.

La dialettica per Losev è innanzitutto modalità di pensiero, logica, tant'è che i due termini sono spesso utilizzati come sinonimi. Tuttavia, a differenza di altri sistemi logici, in particolar modo a differenza della logica formale, essa si occupa principalmente della struttura dell'*eidos* nella sua determinazione categoriale (*kategorial'naja opredelennost'*), in altri termini non della cosa nella sua interezza, ma della sua struttura eidetica. A questo proposito, se si considera la definizione loseviana di dialettica[3] emerge inoltre il fondamentale scarto che separa nettamente dialettica e fenomenologia; mentre la prima collega tra loro le categorie ed è finalizzata a individuare i rapporti che

---

1 Cfr. W. Beierwaltes, *Proclo: i fondamenti della sua metafisica*, Vita e Pensiero, Milano 1990, p. 50.

2 Cfr. V.P. Troickij, *Russkij Prokl* [Il Proclo russo], in *Sofija: Al'manach. Vyp. 2: A.F. Losev*: *ojkumena mysli* [Sofija: Almanacco. Numero 2: A.F. Losev: ecumene del pensiero], izd. "Zdravoochranenie Baškortostana", Ufa 2005, pp. 59-63. Anche R. Jakobson per riferirsi a Losev era ricorso all'appellativo di "dialettico russo" (*russkij dialektik*), cfr. R. Jakobson, K. Pomorska, *Dialogues*, Flammarion, Paris 1980, p. 45.

3 Cfr. *AKSN*, p. 68 e sgg.

intercorrono tra di esse, connettendo dunque intero con intero, la seconda rimane sul piano schematico e descrittivo, poiché unisce parti diverse che insieme formano un intero[4]. Inoltre, la dialettica è anche realtà viva e concreta, «il ritmo della realtà stessa»[5], dunque essa soltanto può avere carattere universale, dal momento che, oltre all'aspetto più prettamente eidetico, include nel proprio sviluppo anche il momento "alogico" e irrazionale. In tal senso la dialettica è *visione* profonda della realtà – il termine non è utilizzato a caso, poiché Losev spesso si richiama al campo semantico della vista (*zrenie, vid, videnie, lik*) – che ne rende possibile la comprensione nella sua totalità, completezza e contraddittorietà[6].

A livello di struttura, la dialettica loseviana trova corrispondenza, nonostante varie modificazioni e integrazioni, in quella del pensiero platonico – inteso in senso lato –, così come è presentata nel *Parmenide*. Nella recensione ai primi libri della "ottalogia" (*vos'miknižie*) loseviana, Semen Frank fa notare che la riflessione di Losev si basa, in ultima analisi, sulle costruzioni dialettiche del *Parmenide* e sulla loro successiva rielaborazione da parte dei neoplatonici[7]. Losev in effetti rintraccia nel *Parmenide* il

---

[4] Il problema del rapporto intero-parti costituisce uno dei concetti chiave del pensiero religioso russo e interessa diversi filosofi, da A.S. Chomjakov, a Vl. Solov'ev, a P.A. Florenskij e S.L. Frank. L'aritmologia di Losev – termine con il quale egli intende la teoria degli insiemi (*učenie o množestvach*) –, che attinge a queste fonti, verrà trattata in modo più dettagliato in relazione ai concetti di numero e di tempo.

[5] [ритм самой действительности] *FI*, p. 617. A questo punto occorre precisare, per evitare equivoci, che la dialettica di Losev non è in alcun modo legata al materialismo dialettico, peraltro oggetto di critica in *Dialektika mifa*. I frequenti riferimenti alle opere di Lenin e Marx che compariranno nella produzione più tarda sono dettati dalla situazione storica in cui sono state elaborate, e non da una presunta "svolta marxista" del filosofo, come alcuni critici hanno sostenuto. Si veda, ad esempio, I.M. Nachov, *Losev i marksizm. Uroki odnoj žizni: 1893-1988* [Losev e il marxismo. Lezioni di una vita: 1893-1988], in "Svobodnaja mysl'", № 15 (1991), pp. 80-89. Anche l'Enciclopedia filosofica sovietica si riferisce a un presunto passaggio di Losev al marxismo, cfr. F.V. Konstantinov (glav. red.), *Filosofskaja enciklopedija v 5-ti tomach* [Enciclopedia filosofica in 5 volumi], t. 3, Sovetskaja enciklopedia, Moskva 1964, p. 255.

[6] «Dobbiamo chiamare l'autorelazione intelligente non soltanto visione (*vìdenie*), o meglio autovisione (*samouzrennost'*), ma anche *pensiero, pensiero rivolto verso se stesso* (*samomyšlenie*), e dunque in definitiva siamo portati a parlare di *visione intelligente* (*umnovidenie*) […] L'intelletto *vede*, ma *vede dentro le relazioni semantiche* […] la visione del significato così come esso è, in tutta la sua pienezza e universalità (*vseochvatnost'*)» [мы должны назвать интеллигентную самосоотнесенность не только в*и*дением, точнее, самоувидением, самоузренностью, но и *мышлением, самомышлением,* и, таким образом, в сумме мы обязаны говорить об *умномвидении* […] Ум *видит,* но он *видит изнутри все смысловые связи,* […] видение смысла как он есть, во всей его полноте и всеохватности], A.F. Losev, *Fragmenty dopolnenij k "Dialektike mifa" (1929)* [Frammenti di integrazioni a *Dialektika mifa* (1929)], in *LA*, p. 399. La distinzione tra *vìdenie* e *vidénie* era tema anche di G. Špet e di altri fenomenologi, per cui *vìdenie* era analogo all'*Einsicht* husserliano come visione evidente, intuitiva, che ha un diretto legame con il concetto di *eidos* come datità visibile.

[7] Cfr. S.L. Frank, *Novaja russkaja filosofskaja sistema* [Il nuovo sistema filosofico russo], in A.F. Losev, *Iz tvorčeskogo nasledija: sovremenniki o myslitele* [Aleksej Fedorovič Losev. Dal retaggio:

fondamento di ogni dialettica: «Quanto a noi, […] riconosciamo che la dialettica del *Parmenide* è indubbiamente la struttura semantica di una unitaria e profondissima concezione e visione del mondo, e in questo senso è molto semplice svilupparla, cosa che troviamo nei commenti dei neoplatonici»[8]. La filosofia platonica rappresenta per Losev una tradizione di pensiero più che mai attuale, in grado di dialogare con gli orientamenti contemporanei della filosofia, poiché in essa si trovano già *in nuce* le questioni fondamentali della riflessione filosofica generale.

Parallelamente, il costante riferimento a Proclo, primo "teologizzatore del platonismo"[9], sottolinea la matrice religiosa del pensiero loseviano, senza la quale non sarebbe possibile comprendere la rilevanza attribuita dal filosofo ad alcune questioni fondamentali, tra cui la riflessione sul nome[10]. L'altro importante riferimento è costituito dalla dialettica di Hegel, che, anche se spesso non citato direttamente, compare come sottotesto concettuale e terminologico, soprattutto per quanto riguarda la ricorrenza dei termini "processo" (*process*) e "divenire" (*stanovlenie*), oltre che per espliciti parallelismi con alcuni concetti, quali quelli di qualità, misura, ecc.

Tuttavia, è importante anticipare fin da ora che la dialettica loseviana si sviluppa a partire da un concetto centrale. Tramite la dialettica il filosofo russo costruisce un sistema complesso e interconnesso del reale che si basa sul presupposto teorico che il mondo corrisponda a «un diverso grado dell'essere e un diverso grado di significato, di nome»,

---

contemporanei sul filosofo], A.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (podgot.), Russkij mir'', Moskva 2007, pp. 514-516. L'articolo è apparso per la prima volta sulla rivista "Put'", № 9, nel 1928.

8 [Что касается нас, то мы […] признаем, что диалектика «Парменида» есть несомненно смысловой скелет цельного и глубочайшего миросозерцания и мироощущения, и ее в этом смысле весьма легко дополнить, что и находим мы в комментариях неоплатоников] *AKSN*, p. 351.

9 N. Scotti Muth, *Proclo negli ultimi quarant'anni*, Vita e Pensiero, Milano 1993, p. 12.

10 La questione del nome si riallaccia al problema relativo al nome di Dio che era oggetto di vivaci dibattiti all'inizio del XX secolo, quando la polemica tra *imjaslavcy* (glorificatori del nome) e *imjaborcy* sul significato da attribuire al nome di Dio – collegata anche al problema delle energie divine trattato da S. Gregorio Palamas – dal piano teologico si sposta su quello filosofico. Cfr. M.A. Maslin (pod red.), *Russkaja filosofija: malyj enciklopedičeskij slovar'* [Filosofia russa: piccolo dizionario enciclopedico], Respublika, Moskva 1995, pp. 465-469. Richiamandosi alla concezione ontologica della parola caratteristica del pensiero antico, Losev nell'opera *Filosofija imeni* [*Filosofia del nome*, 1927] si riallaccia al filone di pensiero onomatodosso e intraprende un'analisi della parola concepita come strumento vivo di comunicazione e relazione. La rilevanza della dialettica del nome consiste infatti nel fatto che in essa, nell'atto di denominazione, trascende l'opposizione tra soggetto e oggetto, manifestando così il massimo grado di intensità (*naprjažennost'*) del significato, per cui è possibile concludere che «la dialettica dell'*eidos* categoriale è dialettica del nome e solo questa» [диалектика категориального эйдоса есть диалектика имени и только она] *AKSN*, p. 76.

un diverso grado di immanenza[11]. Per questo motivo sembra possibile parlare di una *henologia* di Losev, all'interno della quale l'indagine filosofica condotta attraverso il metodo dialettico perviene a una visione della realtà come intero (*celoe*), dove anche negli aspetti apparentemente antinomici e contraddittori del reale è possibile rintracciare un'unitarietà di fondo. Tale pensiero affonda le sue radici nella filosofia russa dell'unitotalità (*filosofija vseedinstva*), la quale, nonostante le differenti rielaborazioni che assume in pensatori diversi, si fonda sull'idea di mondo come realtà organica secondo la strada già tracciata da Solov'ev.

Losev sviluppa il proprio sistema dialettico all'inizio degli anni Venti, e lo espone principalmente in tre opere, tra loro intimamente collegate e tutte pubblicate nel 1927, nonostante siano diversi i periodi della loro elaborazione: *Antičnyj kosmos i sovremennaja nauka* [Il cosmo antico e la scienza moderna], *Dialektika chudožestvennoj formy* [Dialettica della forma artistica] e *Filosofija imeni* [Filosofia del nome]. Tale sistema, che rimarrà pressoché invariato in tutte le opere nella sua articolazione essenziale, viene esposto nel dettaglio soprattutto nella prima opera citata. Non è un caso che *Antičnyj kosmos i sovremennaja nauka* sia in larga parte dedicato alla struttura dialettica del *kósmos* nel pensiero antico: d'altra parte la fonte principale alla quale il filosofo si rivolge è la dialettica dell'antichità classica, in particolare a Platone (*Parmenide*) e ai neoplatonici (Proclo, *Inst. Theol.*, e Plotino). Tale scelta di Losev non va interpretata come un orientamento "antimoderno", ma semplicemente come profonda

---

[11] [разная степень бытия и разная степень смысла, имени] *FI*, p. 737. A proposito del diverso grado di immanenza a cui si riferisce Losev, derivante da un'interpretazione del pensiero platonico che rigetta una netta contrapposizione in termini dualistici tra idea e materia, è interessante accennare anche alla dialettica di luce e ombra, cfr. *FI*, pp. 652-654; *AKSN*, pp. 290-291; *SS,* p. 401. Riprendendo l'immagine di luce e ombra come principi contrapposti, la luce del significato e l'ombra dell'insignificanza (*svet smysla* e *t'ma bessmyslija*), già presente nella riflessione di Platone e dei neoplatonici (cfr. *IAE. Vysokaja klassika* [L'alto classicismo], pp. 256-258), Losev sottolinea come solo a partire dal loro rapporto reciproco si possa formare l'idea, l'immagine (*obraz*); in questo caso il *meon*, principio negativo analogo al non essere, è dunque inteso non in senso assoluto (come assenza di significato, *bessmyslie*), ma nel suo aspetto di intelligibilità e concretezza (*v moduse osmyslenija i osuščestvlenija*). Legato al discorso relativo al diverso grado di immanenza è anche il principio di intensità dell'essere (*naprjažennost bytija*) o *intensivnost'*, *raznaja stepen' bytijnosti*, diverso grado di partecipazione della cosa sensibile all'idea che presuppone una uniformità (*odnorodnost'*) di fondo della realtà. Cfr. *AKSN*, pp. 296, 297, 302. A questo proposito è interessante anche la trattazione del concetto greco di *tonos*, cfr. *IAE. Rannjaja klassika* [Il primo periodo classico], p. 311; *IAE. Itogi tyasjačeletnego razvitija. V 2 knigach* [La fine di uno sviluppo millenario. In due tomi], kn. 2, pp. 82, 295-296; *IAE. Rannij ellenizm* [Il primo ellenismo], pp. 159, 617-618. Proprio nel "tonismo" (*tonizm*) come "grado di intensità interna" (*stepen' vnutrennego naprjaženija*) Losev individua la specificità del pensiero russo rispetto a quello europeo, cfr. A.F. Losev, *Russkaja filosofija* [La filosofia russa], in Id., *Na rubeže epoch. Raboty 1910-ch – načala 1920-ch godov* [Tra due epoche. Scritti degli anni Dieci e inizio degli anni Venti], A.A. Tacho-Godi, E.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (obšč. red.), Progress-Tradicija, Moskva 2015, p. 191.

convinzione che il pensiero moderno si fondi e nasca su un terreno già predisposto dall'antichità; la filosofia moderna, in altre parole, riflette e sviluppa concetti introdotti dai pensatori antichi, le cui intuizioni costituiscono i nuclei fondamentali del pensiero occidentale.

Nel dialogo platonico l'indagine relativa all'essere prendeva le mosse dal concetto di "uno" che scaturisce dall'ipotesi "se l'essere è", per poi svilupparsi in senso discendente nell'analisi delle diverse determinazioni dell'essere-uno.

In modo analogo, Losev pone come primo principio del movimento dialettico l'"uno" (*odno*), attribuendogli le proprietà dell'uno platonico[12], che esclude quantità – molteplicità, delimitazione, forma, spazialità, mutamento –, qualità – identità e differenza, somiglianza e dissomiglianza, uguaglianza e diseguaglianza –, tempo ed essere. Analogamente all'Uno plotiniano, esso rappresenta il "principio della categorialità in generale"[13], è fondamento di tutto e *sverchsuščee*, super-essere, ciò che è al di sopra di ogni categoria ed essere, unità assoluta che non sottostà ad alcuna definizione e dunque non è pensabile in sé. A partire da questo primo principio ha origine il processo dialettico che costituisce la condizione di pensabilità di ogni cosa; pensare significa infatti innanzitutto definire (*opredelit'*), delimitare, "tracciare un confine"[14].

---

12 Cfr. *AKSN*, p. 110. In questo punto Losev si richiama esplicitamente a Platone (*Parm*., 137cd-142 a), e a Proclo (*Inst. Theol*.).

13 [принцип категориальности вообще] *DChF*, p. 19.

14 [положить предел, границу] *SS*, p. 323. È necessario distinguere tra due concetti relativi alla delimitazione (*ograničenie*): *granica* e *predel*. Tale distinzione era già stata proposta da Kant, che nei *Prolegomeni* (§57) distingue tra *Grenze*, limite positivo, e *Schranke*, limite negativo, limitazione, mancanza, e successivamente ripresa da Hegel (*Enciclopedia*, § 92—94). Il limite (g*ranica*) è definito da Losev come "coincidenza di essere e non essere nella condizione composta di essere e non essere" [совпадение бытия и небытия в совокупном обстоянии бытия и небытия]. Quella di limite è una categoria che inizia a delinearsi nel divenire, per poi costituirsi pienamente solo nel quarto principio, nel momento dell'essere effettuale (*naličnoe bytie*). Cfr. *SS,* p. 420 e sgg. Losev approfondisce la riflessione sui concetti di *predel* e *granica* in relazione al numero e alla dialettica di finito e infinito in *DOM,* pp. 565-574. All'interno della dialettica del simbolo il limite è poi definito come la forma (*obraz*) che determina il significato, è limite delle interpretazioni possibili, cfr. *SS*, pp. 348. La questione del limite come *termin* (il termine inteso come limitazione, *Schranke*), viene ripresa da P. Florenskij all'interno di un articolo dedicato alla parola in cui l'analisi del concetto di "termine" (*terminus*) viene condotta sulla base della sua origine etimologica e semasiologica. Il termine sarebbe da indentificare con il "confine" (*granica*), segno di demarcazione (*pograničnyj znak*), significato limite (*predel'noe značenie*) all'interno di una specifica cultura. Sotto l'aspetto gnoseologico e logico il termine corrisponde al confine attraverso cui il pensiero si autolimita e si definisce, la coscienza, cioè, dell'atto attraverso il quale viene fissato tale limite. Cfr. P.A. Florenskij, *Termin* [Termine], in Id., *U vodorazdelov mysli* [Allo spartiacque del pensiero], t. 2, Pravda, Moskva 1990, pp. 200-228.

In effetti, l'uno per determinarsi (*oformit'sja*) necessita del suo altro (*inoe sebja*), vale a dire dell'essere reale e molteplice (*suščee*) che costituisce il secondo principio del sistema dialettico. Solo attraverso l'opposizione tra "uno" (*odno*) e "uno-essere" (*odno-suščee*) entrambi possono essere pensati (*osmylesnnye*), in quanto prodotti di tale differenziazione reciproca. Se dunque da un lato necessitano l'uno dell'altro per determinarsi, essi non possono essere in alcun modo pensati nella loro individualità e separatezza. La dialettica dell'identità (*toždestvo*) e della differenza (*različie*) – la dialettica platonica relativa a ἕυ καί πολλά – è dunque alla base del primo e fondamentale passaggio, quello dall'uno al molteplice[15].

> Secondo la formula logica, «A non è non-A». In tal senso dialettico ("relativo", "correlativo") ogni essere, incluso l'essere assoluto, è «non essere», e tale «non-essere» (X = non-A), μὴ ὄν, è «fonte di generazione» di ogni determinazione, «differenz[iazion]e» di qualcosa attraverso questo «altro». In questo modo, la «differenziazione» è il principio logico fondamentale[16].

Dal momento che il pensiero non può arrestarsi al dualismo uno-altro, si rende necessario il passaggio a un terzo momento che ponga in relazione i due precedenti in modo tale da "vivificarli". Tale momento coincide con il divenire, o, più precisamente, del "divenire alogico" (*alogičeskoe stanovlenie*), dove per "alogico" si intende il momento irrazionale, non concettuale, sintesi di uno e altro, essere e non-essere, dato che in questa fase non vi è ancora nulla di concretamente fissato. Poiché determina «la comparsa delle cose, la loro distruzione e la connessione tra di esse»[17], il divenire costituisce il principio primo dell'essere in generale (*pervoprincip suščego voobšče*); presupponendo infatti la categoria del movimento (*dviženie*), esso pone in relazione

---

15 Identità e differenza costituiscono le prime delle cinque categorie fondamentali del pensiero per mezzo delle quali si sviluppano gli altri principi; accanto alla dialettica verticale si delinea una dialettica orizzontale che comprende cinque categorie e che Losev riprende dai cinque generi sommi del *Sofista* (*Sof.* §254): unità (*ediničnost', odno*), quiete (*pokoj*), moto (*dviženie*), identità (*toždestvo*), differenza (*različie*). A sua volta, ogni momento dialettico può essere indagato sotto l'aspetto di ognuna di queste diverse categorie. Collegando tra loro queste cinque fondamentali forme del pensiero Losev elabora la famosa formula per cui il significato corrisponde all'«unità della quiete mobile della differenza autoidentica» [единичность подвижного покоя самотождественного различия].

16 [Согласно логической формуле: «А не есть не-А». В таком диалектическом («относительном», «соотносительном») смысле всякое бытие, в том числе и бытие абсолютное, есть «небытие» и такое «не-бытие» (X = non-A), μὴ ὄν, есть «источник порождения» всякой определенности, «различ[ен]ия» чего-либо через это «иное». Таким образом, «различение» есть основное логическое начало] A.F. Losev, *Bytie, ego sverchlogičeskie, logičeskie i alogičeskie elementy (dialektika)* [L'essere, i suoi elementi superlogici, logici e alogici (dialettica)], in "Načala", № 2-4, Vyp. 2, Moskva 1994, p. 6.

17 [появление вещей, их уничтожение и связь того и другого] *SS,* p. 431.

essere e non essere al di là di ogni fissazione e differenziazione, senza determinare tuttavia l'assenza di essere.

> Nel divenire troviamo innanzitutto ciò che diviene. Dunque, qui l'essere è in presenza (*naličnо*). Tuttavia oltre a ciò qui abbiamo anche una sorta di allontanamento da tale essere. In effetti il divenire è un certo processo, dove l'essere cambia e passa nell'altro continuamente. In ogni più piccolo momento del suo divenire l'essere si fa sempre più altro e altro. Qui esso non è mai lo stesso. In ogni più piccolo nuovo momento l'essere appare non essere in relazione all'essere precedente, all'essere nella sua forma precedente. E in tal modo, in ogni più piccolo momento del divenire, il divenire è sia essere che non essere. Per questo nella dialettica si dice che essere e non essere si sintetizzano nel divenire[18].

Con il preciso obiettivo di prendere le distanze dalla dialettica hegeliana, Losev introduce inoltre un quarto momento, che costituisce il passaggio del divenire nella fattualità, espressione e realizzazione concreta della triade, in quanto negazione del divenire:

> Invece di triade propongo di parlare di tetrade […] bisogna parlare non soltanto di triade astratta, ma della triade come ***cosa***, come ***fatto***, vale a dire la triade deve includere in sé la realtà e diventare essa. Il quarto momento per me è "fatto". Solo in questo modo è possibile salvare la dialettica dall'idealismo soggettivo e disincarnato che opera con concetti astratti che non hanno alcuna sostanzialità[19].

È necessario soffermarsi brevemente sul significato del termine *fakt* (fatto), con il quale viene definito il quarto principio, variamente definito anche *naličie* (presenza), *stavšee* (divenuto), o *telo* (corpo)[20].

---

[18] [В становлении мы находим прежде всего то, что становится. Стало быть, тут бытие налично. Но вместе с тем здесь же мы имеем тоже и некое как бы отталкивание от этого бытия. Становление есть ведь некий процесс, где бытие все время меняется и переходит в другое. В каждый мельчайший момент своего становления бытие—все иное, иное и иное. Оно тут никогда не одно и то же. В каждый мельчайший новый момент бытие оказывается небытием в отношении к прежнему бытию, к бытию в его прежней форме. И таким образом, в каждый мельчайший момент становления становление оказывается и бытием, и небытием. Потому в диалектике и говорят, что бытие и небытие синтезируются в становление] A.F. Losev, *Nekotorye elementarnye razmyšlenija k voprosu o logičeskich osnovach isčislenija beskonečno-malych* [Alcune riflessioni elementari sulla questione dei fondamenti logici del calcolo infinitesimale], in *ChS*, p. 747.

[19] [Вместо триады я предлагаю говорить о тетрактиде [...] надо говорить не просто об отвлеченной триаде, но и о триаде как о ***вещи***, как о ***факте***, т.е. триада должна вобрать в себя действительность и стать ею. Четвертый момент и есть у меня "факт". Только таким образом и можно спасти диалектику от субъективного и бесплотного идеализма, оперирующего с абстрактными понятиями, не имеющими в себе никакого тела] *DChF*, p. 163. Il corsivo è di Losev.

[20] Nel concetto di *telo* è impossibile non notare il riferimento al corpo come incarnazione divina, che rende l'idea realizzata nella sua concretezza. Si veda a questo proposito A.A. Tacho-Godi, *O drevnegrečeskom ponimanii ličnosti na materiale termina soma* [Sulla concezione greca antica della personalità sulla base del termine "soma"], in "Voprosy klassičeskoj filologii", vyp. 3-4, MGU, Moskva 1971, pp. 273-296. Richiamandosi alla dottrina platonica dei diversi tipi di corpo, Losev si concentra sul concetto di

Losev insiste infatti sulla necessità di ancorare il pensiero alla realtà, rifiutandosi di vedere nella dialettica una semplice costruzione astratta, bensì l'unico realismo filosofico possibile: «solo la tetradicità salva la dialettica dall'idealismo soggettivo e disincarnato, e le consente di afferrare interamente ogni elemento del movimento vivo dei fatti»[21]. Per fare ciò, il concetto deve necessariamente essere posto in relazione alla sua negazione, all'alogicità (*alogičnost'*); al divenire del terzo momento deve dunque essere contrapposto il suo altro (*inoe*), vale a dire il momento statico del divenire, il *fakt*. Il momento fattuale corrisponderebbe dunque all'aspetto visibile – nel senso di *vidimost'*, essere per sé concluso – dell'idea, fissazione del risultato ottenuto tramite il procedimento dialettico, alla categoria hegeliana dell'esserci (*Dasein*), sostanza, elemento sofianico, la cosa nella sua individualità (*individual'nost' veščи*), qualità (*kačestvo*)[22]. La fattualità va a coincidere con il principio della "corporeità semantica" (*smyslovaja telesnost'*), «momento meonico-fattuale, corporeo-essenziale, iletico, sofianico (in senso ampio), quell'"altro" eidetico sullo sfondo del quale come fatto viene tracciato un contorno, vale a dire la formazione del significato stesso»[23].

È importante sottolineare che il quarto momento si oppone alla triade precedente (intesa come unità del significato puro) in quanto ad essa contrapposto, come sua realizzazione, che salva la triade dall'astrattezza a cui sarebbe ridotta se il processo dialettico terminasse con essa. Se infatti primo, secondo e terzo principio sono unisostanziali (*edinosuščny*), e corrispondono rispettivamente all'unità vista sotto diversi aspetti – uno, uno sotto l'aspetto dell'essere e del significato, e uno sotto l'aspetto del significato unitamente alla

---

naprjažennost' del corpo, cfr. *IAE. Vysokaja klassika*, cit., p. 346. In questo senso il quarto principio è assimilabile all'elemento sofianico come espressione del primo principio (*pervoedinoe*) nel suo altro (*inoe*), ipostasi intermedia tra Dio e mondo. Cfr. A.F. Losev, *Mif – razvernutoe magičeskoe imja* [Il mito è un nome magico dispiegato], in *MČS*, pp. 222, 223. La corrente sofiologica del pensiero filosofico russo, che nasce come riflessione sul problema del rapporto tra Dio e mondo, ha origine con V.S. Solov'ev ed è in seguito rintracciabile in alcuni pensatori della rinascita religiosa russa, come N.A. Bulgakov, P.A. Florenskij, L.P. Karsavin e altri.

[21] [тетрадичность только и спасает диалектику от субъективного и бесплотного идеализма, и позволяет ей захватывать как раз всю стихию живого движения фактов] *SS*, p. 433-444.

[22] Cfr. *DOM,* p. 127; *FI,* pp. 683, 789-790; *SS*, pp. 439-440, 442. Il *Dasein* hegeliano va quindi tradotto con il termine greco ὑπόστᾰσις, sostanza, che tuttavia non va confusa con "cosa" o natura, ma si riferisce a una categoria del pensiero più vicina all'*eidos* plotinano o alla sostanza fichtiana. Cfr. *DChF*, pp. 167, 168.

[23] [момент меонально-фактический, телесно-сущностный, гилетическийп, софийный (в широком смысле), то эйдетическое «иное», на фоне которого как факта происходит обрисовка, т. е. оформление самого смысла] *FI*, p. 683.

"fluidità vitale", *žiznennaja tekučest'*, di tale significato[24] –, il quarto momento è invece portatore di significato (*nositel' smysla*). L'antiteticità della triade rispetto al *fatto*, nel loro rapporto al tempo stesso di identità e differenza, è esemplificata da Losev tramite l'immagine di cerchio e sfondo. Se ci si rappresenta visivamente un cerchio, appare chiaro infatti come il confine non appartenga né al cerchio né allo sfondo. Se esso appartenesse al primo, il cerchio non avrebbe limite con lo sfondo, e dunque non vi sarebbe alcuna figura. D'altra parte, se appartenesse solo allo sfondo, anche il cerchio sarebbe privato del limite, e non sarebbe un cerchio. La conclusione a cui giunge Losev è che il confine appartenga al tempo stesso sia a ciò che delimita, sia a ciò che è delimitato, e la conferma logica del ragionamento consiste nel fatto che, essendo il confine prodotto del processo di divenire, in cui essere e non essere coincidono, il fatto deve essere definito non solo da se stesso – essere –, ma anche dallo sfondo dal quale si distacca – non essere – quale *qualità*. Ne risulta la necessità di pensare il *fakt* unitamente allo sfondo nel quale si delinea[25].

Il momento fattuale consiste nella cosa nella sua autodeterminazione (*samoopredelenie*) in sé conclusa (nel senso dell'hegeliano essere per sé), è essenza che racchiude l'essere e l'alterità (*inobytie*) alogica e logica. Il successivo sviluppo dialettico, richiedendo la contrapposizione del quarto momento con il suo altro, porta alla realizzazione dell'*eidos* nel *meon* assoluto, vale a dire nel *meon* inteso stavolta come assenza di significato (*otsutstvie smysla*): tuttavia, quest'ultima fase non costituisce propriamente un altro principio, poiché «è del tutto possibile non passare alle categorie successive […], ma si può pensare tale categoria semplicemente come correlata all'altro, come avvolta da tale altro. Ciò significherebbe considerare la categoria dialettica raggiunta come possibilità, potenza e principio di tutte le possibili realizzazioni di tale categoria nell'altro ulteriore»[26].

---

[24] A questo proposito, A.A. Taščian fa notare come questo pensiero si possa ricollegare alla tradizione religiosa di matrice slavo-bizantina; il cristianesimo ortodosso ha infatti sempre sostenuto l'assoluta unità delle persone della Trinità, la quale non prevede alcuna gerarchia. Di conseguenza, a differenza di Plotino, per cui la triade di *mone*, *proodos, epistrophé*, era da intendersi come subordinazione tra ipostasi, Losev concepisce i primi tre principi come qualcosa di unitario, anche se in sé differenziato e articolato. Cfr. A.A. Taščian, *La triade, la tétrade et la pentade dans la méthodologie de Losev (expérience de l'analyse logique, théologique et historico-culturelle)*, in "Slavica Occitania", № 31 (2010), pp. 185-203.

[25] Cfr. *SS*, p. 440.

[26] [вполне возможно и не переходить реально к последующим категориям […], а можно просто мыслить данную категорию как только соотнесенную с иным, как бы окутанную этим иным.

In effetti, Losev postula un quinto passaggio dialettico che supera il *fakt* e che ad esso si oppone come suo altro, il momento dell'espressione (*vyraženie*), variamente definito anche nome (*imja*) e simbolo (*simvol*), e che rappresenta una sorta di ritorno del quarto principio al primo. Tale momento corrisponde all'espressione simbolica che, a differenza del rimando diretto operato dal segno verso l'oggettualità corrispondente, "tende a", senza tuttavia potere mai raggiungere una corrispondenza (*adekvatnost'*) completa nei confronti del proprio modello, la quale infatti significherebbe affermarne l'identificazione con quest'ultimo. Come afferma Vjačeslav Ivanov, «[…] il simbolo è la parola che tende a diventare carne, ma che non può diventarlo»[27]. Esso si situa al limite tra le opposizioni di idea e materia, trascendenza e immanenza, inconoscibilità e conoscibilità; come già è suggerito dall'etimologia della parola greca *symbolon*, il simbolo indica il rimandare a qualcosa di altro che non è dato direttamente, ma solo suggerito, è l'unione organica e senza fine di opposti che in quanto tale si oppone alla sintesi finita come unione meccanica[28]. Il suo carattere intermedio, che si situa tra idea e immagine, ideale e reale, e la cui trattazione in Losev deve molto all'analogo concetto schellinghiano[29], reca con sé il problema ermeneutico, poiché dando origine a un processo mai definitivamente concluso il simbolo implica molteplici stratificazioni di senso possibili.

Это значило бы рассматривать достигнутую диалектическую категорию — как возможность, потенцию и принцип всевозможных воплощений данной категории в дальнейшем ином] *DChF*, p. 14.

27 [Символ — слово, становящееся плотию, но не могущее ею стать] V.I. Ivanov, *Ekskursus o sekte i dogmate* [Excursus: sulla setta e sul dogma], in Id., *Sobranie sočinenij* [Opere], t. 2, Foyer Oriental Chrétien, Brussels 1974, p. 614. Vjačeslav Ivanov, poeta simbolista e studioso dell'antichità classica, era considerato da Losev suo maestro: «Considero Vjač. Ivanov mio maestro [...] E ciò che ha fatto Vjač. Ivanov in poesia ha influenzato il mio approccio allo studio dell'antichità» [Своим учителем считаю Вяч. Иванов [...] И то, что делал Вяч. Иванов в поэзии, повлияло на мой подход к изучению античности], A.F. Losev, *Strast' k dialektike* [Passione per la dialettica], cit., pp. 19-20.

28 Il simbolo quale frammentazione del fatto (*droblenie fakta*, cfr. *DChF*, p. 13) ha dunque un carattere costantemente in evoluzione e dinamico, per cui potrebbe essere inteso come concetto che presenta analogie con quello che in matematica viene definito "infinito potenziale" (in contrapposizione all'infinito reale, concluso), cfr. D.P. Gorskij (pod red.), *Kratkij slovar' po logike* [Breve dizionario di logica], Prosveščenie, Moskva 1991, p. 168. Ciò è tanto più vero per quanto riguarda il simbolo specificatamente artistico, cfr. V.V. Bibichin, *op. cit.*, p. 198. Tuttavia l'espressione simbolica non dà luogo a un'interpretazione infinita, ma, come si avrà modo di vedere successivamente, essa reca già in sé un principio che limita le possibilità di senso.

29 Cfr. *DChF*, pp. 273-277.

Tramite il quinto momento, la meonizzazione, vale a dire la graduale discesa verso il piano dell'individuale e del concreto – o l'offuscamento (*potemnenie*), per usare i termini della dialettica luce-ombra –, è dunque riavvicinata alla sua fonte originaria.

Si comprende quindi come la dialettica loseviana sia, a differenza di quella hegeliana – e in generale di quella europea moderna –, circolare, si concentri cioè su un concetto centrale. Ciò non può prescindere dalla diversa tradizione religiosa all'interno del quale Losev sviluppa la propria riflessione. Anche P. Florenskij si sofferma a più riprese sull'importanza da attribuire all'interpretazione del dogma trinitario, e riporta, in conclusione a una riflessione su tale questione, le parole di I.V. Kireevskij: «La dottrina della SS. Trinità non attrae la mia mente solo perché è il centro supremo delle sante verità comunicateci per mezzo della Rivelazione […] ma anche e soprattutto perché […] sono giunto alla convinzione che l'orientamento della filosofia dipenda, sin dal suo principio, dal concetto che noi abbiamo della SS. Trinità»[30].

In modo analogo, Losev riconduce lo scarto tra la tradizione del pensiero europeo e quella del pensiero occidentale a quella che sussiste tra i differenti presupposti teologici sui quali le due concezioni si basano. I due pensieri sono esemplificati attraverso l'immagine, ricorrente nella sua opera, di punto linea e cerchio:

> Supponiamo di avere un punto dal quale vengono tracciate delle linee in diverse direzioni e di tipo diverso, sia rette che curve. Per il momento il nostro punto di origine non può essere considerato centro di alcuna figura. Ma colleghiamo le estremità delle linee tracciate con altre linee. Allora ne risulterà un poligono di un certo tipo e di una certa dimensione. Tuttavia è chiaro che il punto di origine dal quale abbiamo tracciato le linee in qualche misura risulterà il centro della figura del piano. Eppure tale figura, nonostante abbia un centro, sarà variamente disordinata e caotica. Ciò significa che per noi non era importante soltanto l'assoluta unità del punto di origine, ma anche qualsiasi molteplicità caotica delle linee provenienti da esso. Altra cosa è se noi, ai fini della conservazione della singolarità del punto di origine, delimitassimo con un cerchio perfetto tutte le linee tracciate da esso e riconoscessimo come raggi del cerchio tra loro equivalenti le infinite linee originate da esso. In tal caso il punto di origine sarà realmente il centro, e la molteplicità di linee generate a partire da esso diventerà una varietà diffusa e infinita, ma alla sua base vi sarà assoluta unità. […] Di conseguenza il *Filioque* che abbiamo riportato presuppone la molteplicità caotica e quanto più varia delle derivazioni dal principio primo, mentre la molteplicità dei raggi del cerchio non impedisce affatto la loro uguaglianza e nessuna loro lunghezza interferisce con la precisione del cerchio che li racchiude. Di qui emerge inoltre che il *Filioque* è alla base di ogni tensione della periferia verso la circolarità. Il cattolicesimo in questo senso rilascia l'aspirazione terrena dell'uomo verso Dio, trasformandola al tempo stesso in romanticismo. L'asceta orientale, mentre siede nella sua cella in digiuno e preghiera continui, attende umilmente la discesa su di sé delle energie divine, ma non brama romanticamente a lui, ed è drammaticamente calmo[31].

---

30 P.A. Florenskij, *Il significato dell'idealismo*, N. Valentini (a cura di), trad. it. R. Zugan, Rusconi, Milano 1999, pp. 161-162.

31 [Пусть у нас имеется какая-нибудь точка, от которой проводятся линии в разных направлениях и разного вида, как прямые, так и кривые. Покамест нашу исходную точку невозможно считать центром какой-нибудь фигуры. Но вот мы соединили концы проведенных нами линий тоже

Come si è visto, in una dinamica circolare l'approdo finale del movimento dialettico, pur non consentendo un ritorno perfetto al momento iniziale, costituisce una tensione verso quest'ultimo.

In effetti nella dialettica simbolica di Losev è sempre presente un'incognita irrisolvibile[32] che è possibile ricollegare al pensiero religioso russo dei filosofi a lui contemporanei – P.A. Florenskij, S.L. Frank –, in cui l'antinomica del significato assume grande rilevanza. A questo proposito, va ancora una volta ricordato che il neoplatonismo di Losev è di matrice essenzialmente cristiana, e dunque – a differenza di quello pagano – caratterizzato da una sostanziale trascendenza, che attribuisce grande valore all'esperienza simbolica. Come nota I.S. Škuro, nel platonismo cristiano di Dionigi Aeropagita Trinità e *cosmos* sono concepite come separate, e al tempo stesso unite da un legame di energia[33]; Dio è

какими-нибудь линиями. И тогда получится многоугольник какого угодно вида и какого угодно размера. Но ясно, что исходная точка, от которой мы проводили линии, в какой-то мере окажется центром плоскостной фигуры. Однако сама-то эта фигура, несмотря на наличие у нее центра, явится сколько угодно неупорядоченной и хаотической. Это и будет значить, что для нас важной оказалась не только абсолютная единичность исходной точки, но и любая хаотическая множественность исходящих из нее линий. Совсем другое дело будет тогда, когда мы в целях сохранения единичности исходной точки ограничили все исходящие из нее линии правильной окружностью и все бесконечные исходящие из нее линии признали равными между собой радиусами этой окружности. В этом случае исходная точка действительно будет центром, а вся порожденная ею множественность линий превратится в развитую и бесконечно разнообразную, но в основе своей все же абсолютную единичность. […] Последовательно проведенное *Filioque* предполагает как угодно разнообразную и даже хаотическую множественность исхождений из первоначала, в то время как множественность радиусов круга нисколько не мешает их тождественности и никакая их длина не мешает точности окружности, которая их завершает. Отсюда видно также и то, что *Filioque* есть обоснование любых стремлений периферии к окружности. Католицизм в этом смысле освобождает земную устремленность человеческого субъекта к Богу, тем самым превращая ее в романтизм. Но византийское келейное подвижничество не есть романтизм. Восточный подвижник, сидя в своей келье в непрерывном посте и молитвах, смиренно ждет нисхождения к нему божественных энергий, но романтически не рвется к ним и драматически спокоен] A.F. Losev, *Vladimir Solov'ev i ego vremja* [Vladimir Solov'ev e il suo tempo], Progress, Moskva 1990, pp. 419-420. Va sottolineato che qui il termine romanticismo è impiegato in senso fortemente negativo; si tratta infatti, per Losev, di un fenomeno essenzialmente occidentale, protestante, che scaturisce dal soggettivismo estremo e dal razionalismo astratto dello spirito cartesiano, e che origina la metafisica, intesa come dottrina dell'Assoluto come concetto astratto. A tale visione del mondo si oppone quella classica e medievale, che rappresenta invece una mitologia concreta, fondata su personalità vive (*živye ličnosti*). Cfr. A.F. Losev, *Nekotorye elementarnye razmyšlenija k voprosu o logičeskich osnovach isčislenija beskonečno-malych*, cit., p. 740.

[32] [неразгаданный икс] *FI*, p. 694.

[33] Cfr. I.S. Škuro, *K voprosu o neoplatonizme A.F. Loseva* [Sulla questione del neoplatonismo di A.F. Losev], URL: http://www.bogoslov.ru/text/1646877.html (consultato in data 07/05/15). Dionigi per primo riesce a conciliare le due grandi tradizioni della teologia apofatica, la teologia di Clemente Alessandrino – si può affermare solo ciò che Dio non è – e quella neoplatonica di Origene – di Dio si deve negare tutto ciò che è relativo alla molteplicità e alla sensibilità –. Distinguendo in Dio essenza (*suščnost'*) e energie (*sily*), Dionigi può sostenere la possibilità di conoscere Dio senza negare però l'inconoscibilità della sua essenza. Cfr. V. Losskij, *Apofatičeskoe bogoslovie v učenii Dionisija Areopagita* in [La teologia apofatica nella dottrina di

dunque causa, e non Uno, come invece è inteso dai neoplatonici pagani, che fanno derivare il *cosmos* direttamente dall'unità divina. La posizione di Losev rispetto a tale differenza interna al platonismo emerge con chiarezza in *Očerki antičnogo simvolizma i mifologii* [Saggi sul simbolismo antico e la mitologia, 1930], relativamente al problema del *Filioque* e all'interpretazione del dogma nel cattolicesimo e nell'ortodossia, e per la questione, interna alla chiesa ortodossa, dell'onomatodossia, per cui si richiama a palamismo ed emanatismo – la dottrina delle energie divine, già presente in Dionigi Areopagita.[34]

Nonostante la dialettica loseviana – come si è avuto modo di accennare precedentemente – sia in realtà molto complessa e non sempre univoca[35], è possibile rintracciarne alcune particolarità a partire dalla breve esposizione che ne abbiamo dato. Innanzitutto, è evidente il ruolo fondamentale che in questo tipo di dialettica è attribuito alla negazione e alla categoria della differenza (*različie*); solo tramite essa è infatti possibile pensare i momenti dialettici, e dunque la negazione stessa costituisce la base necessaria del pensiero. In che modo deve essere intesa questa negazione, che Losev

---

Dionigi Areopagita], in Id., *Spor o Sofii. Stat'i raznych let* [Il dibattito sulla Sofija. Articoli di anni diversi], Izd-vo Sv. Vladimirskogo Bratstva, Moskva 1996, pp. 99-112. Analogamente in Losev il concetto di *energija* permette di sostenere la relazione tra soggetto e oggetto senza però modificare la propria fonte. Sul piano teologico, ciò significa affermare la possibilità della comunicazione con il divino tramite l'energia semantica (*smyslovaja energija*) espressa dalla parola che lo nomina. In tal senso va inteso l'assunto fondamentale dell'*imjaslavie* per cui «il nome della cosa è la cosa stessa, ma la cosa non è il nome» [имя вещи есть сама вещь, хотя вещь не есть имя].

34 *OASM*, pp. 876-883. Per Losev il dogma del *filioque* rappresenta il punto centrale che allontana ortodossia e cattolicesimo; mentre la religione ortodossa lo Spirito Santo deriva dal Padre, per i cattolici deriva da Padre e Figlio. Il cattolicesimo ha dunque inserito all'interno della Trinità il divenire, e di conseguenza una gerarchia tra ipostasi, mentre il mondo ortodosso non riconosce alcuna differenza tra le persone della Trinità. Tuttavia tale assunto reca con sé un preciso problema riguardo alla possibilità del rapporto con il divino. Per Losev l'unica conciliazione possibile di monismo (cattolicesimo) e dualismo (protestantesimo) è rappresentata dall'energetismo di ispirazione cristiano-ortodossa, che richiamandosi alla dottrina delle energie divine di S. Gregorio Palamas, individua un legame – a livello di energia – tra Dio e mondo. Su questo punto si distingue da altri filosofi, come N. Berdjaev, che sostengono al tempo stesso la sostanzialità di tale legame; infatti sostenere una tale posizione significherebbe accettare l'immanentismo del platonismo pagano. Cfr. L.A. Gogotišvili, *Platonizm v zazerkal'e XX veka ili vniz po lestnice, veduščej vverch* [Il platonismo nell'oltrespecchio del XX secolo, o giù dalla scala che porta su], in *OASM*, pp. 922-942.

35 Un esempio è la distinzione tra dialettica relativa (*dialektika otnositel'naja*) e assoluta (*absoljutnaja*), o tra dialettica unilaterale (*odnomernaja*) e multilaterale (*mnogomernaja*); quest'ultima richiede la modificazione di ogni momento dialettico sia alla luce degli altri momenti che di se stesso (*intelligentnaja modifikacija*). Tale ulteriore specificazione conduce a sempre nuove determinazioni che mirano ad abbracciare la totalità del reale. Uno dei limiti delle dialettiche precedenti – Losev si riferisce qui in particolare a Hegel – è stato quello di non avere saputo reinterepretare i momenti dialettici alla luce degli altri momenti. Cfr. A.F. Losev, *Fragmenty dopolnenij k "Dialektike mifa" (1929)*, cit., p. 379.

definisce *meon*, *inoe*, *inobytie*? In *Antičnyj kosmos i sovremennaja nauka*, rifacendosi alla distinzione platonica della negazione come alterità e come opposizione[36], Losev distingue un *meon* interno alla triade e un *meon* esterno ad essa[37]; il primo corrisponde alla determinatezza (*oformlennost'*), intesa come alterità positiva e necessaria che rende possibile la determinazione dei diversi momenti – anche in questo caso entra in causa il concetto fondamentale introdotto dal *Parmenide*, per cui l'essere è sempre correlativo al non essere –; il secondo tipo è invece esclusivamente negativo, poiché inteso come principio di reale diminuzione (*real'noe umen'šenie*) dell'essere triadico, e che tuttavia non determina una reale diminuzione della triade, poiché rimane all'esterno di essa, venendo applicato al solo quarto principio, il quale, come si è visto, rappresenta già qualcosa di diverso in relazione alla triade, pur derivando da essa. Losev definisce variamente il *meon* come «affermazione del fatto della determinatezza dell'oggetto […] momento nell'essere stesso che gli conferisce limite e contorno […] necessario momento dialettico irrazionale nella razionalità dell'essere»[38]. *Meon* è dunque analogo al non essere (*ne suščee*), che non è però da intendersi come reale assenza, ma come momento interno all'essere stesso; poiché inoltre traccia un limite, è necessario correlato dell'idea che ne rende possibile la pensabilità: «ci sono tanti *meon* quante sono le categorie»[39].

In secondo luogo, l'antinomia costituisce anche la base stessa del reale. Al panlogismo "spersonalizzato" (*obezličennyj*) di Hegel, per cui pensiero e realtà si

---

36 Cfr. E. Paci, *Il significato del Parmenide nella filosofia di Platone*, Bompiani, Milano 1988, p. 113. In particolare Paci si sofferma sul concetto di non essere per riscontrare come il concetto di "altro" corrisponda al principio materiale e molteplice, in opposizione al principio formale dell'essere-uno. Se all'interno dell'essere-uno l'alterità è condizione per cui si rende possibile la determinazione dell'unità in quanto pensata o non pensata, all'esterno di esso corrisponde alle determinazioni del mondo reale, che tuttavia non intaccano l'unità dell'essere. Si delinea qui ancora una volta il sorgere del problema del rapporto intero-parti che sarà un tema fondamentale del pensiero religioso russo, e sul quale ci si soffermerà più estensivamente nel capitolo successivo in relazione al concetto di numero.

37 *AKSN*, p. 153.

38 [утверждение факта оформления предмета […] момент в сущем же, который дает ему границу и очертание […] диалектический необходимый иррациональный момент в рациональности сущего […] материя] *FI*, p. 652. È necessario precisare che con "materia" non si intende propriamente la materia come sostanza concreta, ma come «l'illimitato in sé, in opposizione al significato» [беспредельное само в себе, в противоположность смыслу], analogamente al concetto plotiniano di materia. Cfr. *DČP*, pp. 725-733.

39 [меонов столько же, *сколько* и категорий] *FI*, p. 731.

corrispondono, Losev contrappone la "realtà viva" e concreta (*živaja real'nost'*)[40], che in quanto tale include necessariamente in sé il momento alogico. «[…] il panlogismo impersonale si contrappone alla concezione di "individuo vivo", che include dialetticamente anche l'"alogicità". A Kant e Hegel si contrappone la "dialettica antica e medievale. Proprio al punto di intersezione di tale opposizione si colloca la categoria di "personalità"»[41]. Alla dialettica lineare tipica del pensiero moderno europeo, per caratterizzata da un pensiero storico ed evolutivo, si contrappone dunque quella antica, che è astorica e si struttura sul concetto centrale di "uno"[42].

---

[40] Concetto che si riallaccia alla filosofia russa dei primi decenni del XX secolo. La critica alla razionalità negativa che caratterizza il pensiero europeo, che aveva trovato una prima formulazione nel pensiero slavofilo nel concetto di *sobornost'*, viene successivamente sviluppata da Solov'ev (*Kritika otvlečennych načal,* 1880) all'interno della sua filosofia dell'unitotalità, e si cristallizza nel pensiero russo come contrapposizione tra razionalismo e "organicismo". Viene ripresa, tra gli altri, da V. Ern (con il concetto di *logismo*, in *Bor'ba za logos*), N. Losskij (organicismo, in *Mir kak organičeskoe celoe*) e S. Frank (unità metalogica).

[41] [[…] обезличенный панлогизм противостоит концепции «живой личности», диалектически включающей и «алогичность». Кант и Гегель противостоят «антично-средневековой диалектике». В точке пересечения этого противопоставления и оказывается для него категория «личности»] A.F. Losev, *Nikolaj Kuzanskij i srednevekovaja dialektika* [Niccolò Cusano e la dialettica medievale], in A.A. Tacho-Godi, E.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (pod red.), *A.F. Losev: filosof i pisatel'* [A.F. Losev: filosofo e scrittore], Nauka, Moskva, 2003, p. 338. La stessa critica compare anche in *Dialektika mifa*; Hegel non inserisce nel procedimento dialettico il momento alogico, che deve necessariamente essere posto accanto a quello logico: «[...] sotto tale dialettica hegeliana vi è l'intenzione molto specifica (vale a dire, per me, un mito) di concepire la dialettica e l'intera filosofia soltanto come dottrina dei concetti, vale a dire solo come una *dottrina logica*. È chiaro che questo è *uno* dei possibili principi. Naturalmente la dialettica deve essere sviluppata come dottrina puramente *logica*, e, forse, anche in prima istanza dovrebbe essere così. Ma, ovviamente, la dialettica non è *solo* dottrina logica. Essa postula l'equivalenza dell'*alogico* rispetto al logico. Di conseguenza, essa è tenuta a porre anche l'*alogico* quale uno dei suoi due principi motori» [под этой гегелевской диалектикой лежит очень определенное намерение (т. е., по-моему, миф) понимать диалектику и всю философию лишь как учение о понятиях, т. е. лишь как *логическое учение.* Ясно, что это — *один* из возможных принципов. Конечно, диалектика должна быть разработана как чисто *логическое* учение, и, пожалуй, даже в первую голову это должно быть так. Но, разумеется, диалектика не есть *только* логическое учение. Она же сама ведь постулирует равнозначность *алогического* с логическим. Следовательно, она обязана в качестве одного из своих движущих принципов положить и *алогическое*] *DM*, p. 201. Il concetto di *ličnost'* a cui fa riferimento Losev risulta di difficile definizione, anche perché non pienamente sviluppato dal filosofo, come sostiene S.S. Choružij, cfr. S.S. Choružij, *Ar'ergardnyj boj* [Azione di retroguardia] in A.F. Losev, *Aleksej Fedorovič Losev. Iz tvorčeskogo nasledija: sovremenniki o myslitele*, cit., p. 585. Utilizzato dai pensatori religiosi russi degli anni Venti, anche all'interno della corrente del personalismo cristiano, è traducibile con "personalità"; in effetti Losev distingue *ličnost'*, che mostra una relazione con "persona", dai termini latini *subjectum* (soggetto come insieme di proprietà) e *individuum* (indivisibile, integro), dal momento che gli ultimi due sembrano essere applicabili alla persona concepita come oggetto. In questo stesso punto il filosofo sottolinea il carattere impersonale dell'antichità classica, giustificato dall'analisi etimologica dei termini *hypostasis* e *prosopon* (persona, attore). cfr. A.F. Losev, *12 tezisov ob antičnoj kul'ture* [12 tesi sulla cultura antica], in Id., *Derzanie ducha* [Il coraggio dello spirito], Izdatel'stvo političeskoj literatury, Moskva 1988, pp. 161-164.

[42] Nel capitolo "Vl. Solov'ev i Gegel'" [Vl. Solov'ev e Hegel] della monografia dedicata a Solov'ev, Losev riassume il pensiero del filosofo russo riguardo a Hegel: «il concetto in sé senza un

Ciò ha importanti conseguenze anche dal punto di vista del pensiero filosofico generale di Losev, pensiero in cui l'inesprimibilità, l'apofatismo rivestono un ruolo essenziale. L'antinomia non è intesa infatti come limite negativo del pensiero, nel senso di contraddizione o opposizione assoluta, ma come fulcro stesso di esso, a partire dal quale si rende possibile la produzione di senso[43].

La centralità dell'espressione (*vyraženie*) come momento conclusivo della dialettica sottolinea proprio tale apofatismo[44]. Di conseguenza risulta chiaro il rifiuto di operare, in opposizione al kantismo, e in generale alla metafisica razionalistica, una netta separazione tra cosa (*ješč*) e fenomeno (*javlenie*), e al tempo stesso di identificarle, come vorrebbe

---

determinato contenuto è una parola vuota, e lo sviluppo di tale concetto sarebbe una continua creazione dal nulla. Di conseguenza la logica di Hegel […] è del tutto priva di ogni contenuto reale, è un pensiero in cui non si pensa nulla» [понятие само по себе без определенного содержания есть пустое слово, и саморазвитие такого понятия было бы постоянным творчеством из ничего. Вследствие этого логика Гегеля, [...] в целом лишена всякого действительного содержания, есть мышление, в котором ничего не мыслится] A.F. Losev, *Vladimir Solov'ev i ego vremja*, cit., p. 198. In altre parole, per Hegel il soggetto è l'essere, inteso come concetto astratto, e non l'essente. Così, in *Dialektika chudožestvennoj formy* Losev fa notare che la sua tetrade si oppone alla triade hegeliana per il fatto di includere un quarto momento, quello della fatticità, che restituisce concretezza ai precedenti tre momenti. Non meno importante è anche il fatto che la dialettica sia indissolubilmente legata al concetto di mito: «La dialettica è mitologia e la mitologia è dialettica» [Диалектика есть мифология, и мифология есть диалектика], *DM*, pp. 200, 201. Va precisato che Losev non intende il mito come finzione, invenzione o favola, ma come fenomeno pre-logico che presuppone l'intima relazione e l'eliminazione dei confini tra soggetto e oggetto che va a coincidere con la realtà e la vita stessa. È il concretamente vissuto, opposto al pensiero scomponente messo in atto dalla scienza e dalla logica, che vede l'essere come un oggetto separato dal soggetto. Da questa breve precisazione si comprende come la categoria del mito attribuisca alla dialettica un senso concreto, personale (*ličnostnyj*), poiché da costrutto logico essa diventa, tramite la coniugazione di divenire e unità dell'essere, struttura di significato a fondamento della realtà.

43 Si veda a questo proposito la trattazione dell'antinomia del significato (*antinomija smysla*) a proposito del simbolo in *Dialektika chudožestvennoj formy*. Alle antinomie dialettiche "positive", fondate sul principio dialettico di separazione nell'identità (*princip razdel'nosti v toždestve*), per cui è possibile accettare contemporaneamente due affermazioni opposte sullo stesso concetto in base a due diversi aspetti (quello del fatto e quello del significato), Losev contrappone l'antinomia "negativa" del *logos*, inteso qui come pensiero che non ammette la contraddizione, che si fonda sul principio di separazione assoluta (*princip absoljutnoj razdel'nosti*) espresso dalla legge del terzo escluso, caratteristico dell'approccio della logica astratto-formale (cfr. *FI*, p. 724): «accettiamo contemporaneamente sia la tesi che l'antitesi di ogni antinomia» [мы принимаем сразу и тезис, и антитезис каждой антиномии] ivi, p. 736. La critica di tale principio, come si vedrà più avanti, compare anche in *Muzyka kak predmet logiki*. Per quanto riguarda la distinzione tra *eidos* e *logos*, fondamentale in Losev, in quanto costituiscono i due aspetti dell'essenza, si veda ivi, pp. 703-709. L'*eidos* è definito come «totalità del volto semantico dell'oggetto» [целокупный смысловой лик предмета] che ha carattere dialettico e intuitivo, mentre il *logos* rappresenta soltanto un momento, quello logico-formale, dell'*eidos*.

44 Losev si richiama alla tradizione patristica (Dionigi Areopagita) e medievale (Cusano) anche per quanto riguarda l'apofatismo del simbolo, che, come si vedrà successivamente, è un tema particolarmente fecondo, oltre che in Losev, nei pensatori religiosi russi (P.A. Florenskij, S.L. Frank) e nei poeti simbolisti (Vjač. Ivanov), anche se è necessario precisare che rispetto alla concezione di questi ultimi il simbolo di Losev presenta differenze significative.

invece l'empirismo materialista. L'applicazione del pensiero dialettico al problema dimostra la fallacia di entrambe le posizioni:

> *Essenza* e *fenomeno* si presuppongono dialetticamente a vicenda, a) Se l'essenza è, essa è *qualcosa*, vale a dire possiede un qualche segno che la distingue dalle altre cose. Dunque, essa è *conoscibile*, vale a dire che *appare, si manifesta*. Se l'essenza è, allora anche il suo fenomeno è; se il fenomeno dell'essenza non è, allora di essa non si può dire nulla, né che non sia essenza, né che in generale esista. In tal modo la metafisica kantiana della "cosa in sé" crolla al minimo contatto con la dialettica. b) Il fenomeno è fenomeno di *qualcosa*. Tale qualcosa deve *distinguersi* dal fenomeno stesso. Ma se ciò che si manifesta è diverso dal fenomeno, significa che esso non è il fenomeno, è qualcosa che esiste di per sé, *prima* del fenomeno e *senza* di esso. E ciò che esiste di per sé indipendentemente dalla propria manifestazione viene definita *essenza*. Dunque, *o il fenomeno è fenomeno dell'essenza, vale a dire che esso presuppone un'essenza che non si manifesta, oppure non vi è affatto alcun fenomeno*[45].

La riflessione di Losev si muove infatti su un piano diverso, quello per cui tra essenza e fenomeno, nonostante la loro diversità, sussiste un legame – se non diretto, indiretto – che ne giustifica sia l'esistenza che la pensabilità: tale relazione corrisponde alla formula antinomica della "separazione nell'identità" (*različie v tožděstve*)[46].

Tale assunto trova la sua più diretta espressione nel pensiero simbolico, terza via percorribile che consente di evitare i due estremi di razionalismo metafisico ed empirismo:

> Soltanto il simbolismo salva il fenomeno dall'illusorietà soggettivistica e dalla cieca divinizzazione della materia, affermando tuttavia la sua realtà ontologica, e solo l'apofatismo salva l'essenza che si manifesta dal negativismo agnostico e dal dualismo razionalistico e metafisico, affermando tuttavia il suo valore universale, che non è riducibile ad alcun elemento reale. L'essenza è, e il fenomeno è.

---

45 [Диалектически, предполагают друг друга *сущность* и *явление,* а) Если сущность есть, она есть *нечто,* т. е. имеет какой-нибудь признак, существенно отличающий ее от всего прочего. Стало быть, она *познаваема,* т. е. как-то *является, проявляется.* Или сущность есть, — тогда есть и ее явление; или явления сущности нет, тогда о ней нечего сказать, ни того, что она есть сущность, ни того, что она вообще существует. Таким образом, кантовская метафизика «вещей-в-себе» рушится при малейшем прикосновении диалектики**.** Ь) Явление есть явление *чего-нибудь.* Это что-нибудь должно быть *отлично* от самого явления. Если оно не отлично, явление не есть явление *чего-нибудь,* т. е. не есть вообще явление. Но если то, что является, отлично от явления, — значит, оно не есть явление, оно есть нечто, существующее само по себе, *до* явления и *без* явления. А то, что существует само по себе, независимо от своего явления, и есть то, что обыкновенно называется сущностью. Стало быть, *или явление есть явление сущности, т. е. явление всегда предполагает неявляемую сущность, или нет никакого явления вообще*] *DM,* p. 135. Il corsivo è di Losev. Emerge qui l'importante distinzione tra simbolo come mistero (*tajna*, cfr. *SS*, p. 337, 402) e simbolo quale cosa in sé kantiana, dunque tra due diversi tipi di inconoscibilità. Tale distinzione è analoga a quella di S.L. Frank, che distingue tra inattingibile in sé, per essenza – l'ineffabile – e inattingibile per noi, nel suo contenuto, cfr. S.L. Frank, *L'inattingibile. Verso una filosofia della religione*, trad. it. P. Modesto, Jaca book, Milano 1976. Lo stesso ragionamento è applicato, a proposito della filosofia del nome, alla dialettica di essenza e sua manifestazione nel nome, cfr. A.F. Losev, *Mif – razvernutoe magičeskoe imja,* cit., pp. 223-225.

46 Cfr. *AKSN*, p. 158. La dialettica di essenza ed energia è sviluppata in dettaglio all'interno della riflessione sul nome. *Filosofija imeni* in effetti si configura come il tentativo di analisi dei livelli semantici che derivano dal diverso grado di *intensità*, per usare un concetto loseviano, tra essenza ed energie.

> Ed ecco che il fenomeno manifesta l'essenza. Tuttavia non si deve pensare che sebbene l'essenza sia e il fenomeno sia, l'ultimo non la manifesti, né che l'essenza sia, ma non abbia alcuna manifestazione, né che il fenomeno sia, ma non vi sia alcuna essenza diversa da esso. Così simbolismo e apofatismo sono un'unica cosa[47].

Pur non riferendosi esplicitamente alla dialettica del simbolo, anche S.L. Frank propone, in opposizione alla conoscenza astratta, logico-razionale, la conoscenza da lui definita come "monodualismo antinomico"[48], che pone alla sua base l'unità del giudizio affermativo e negativo – il *sive sive* che pone e conserva l'alterità al tempo stesso, analogamente alla forma categoriale del *non aliud* di Cusano –, inconciliabile in una sintesi logica. All'interno di una più ampia discussione sul problema dell'inattingibile, il filosofo caratterizza tale conoscenza transrazionale come *docta ignorantia*, sapere altrettanto significante rispetto a quello razionale che rappresenta un tentativo di comprensione piena dell'essere, e dunque l'accettazione della realtà anche nella forma della negatività – il piano del sì alla vita, *da žizni*, secondo l'espressione di P. Florenskij –.

Ritornando dunque alla conclusione del ragionamento di Losev:

> Dunque, non l'agnosticismo e non il razionalismo devono essere il nostro filo conduttore, ma il *simbolismo*, il fenomeno entro i solidi contorni dell'essenza apofatica, in modo che in ogni dato momento una determinata manifestazione del fenomeno non è l'intera essenza, poiché quest'ultima è più incommensurabile e più profonda del suo fenomeno, e l'intera essenza è presente in essa, poiché soltanto esso [il simbolismo], questa presenza perpetua, universale e completa è capace di produrre il fenomeno nell'aspetto di un'unica essenza[49].

---

47 [Только символизм спасает явление от субъективистического иллюзионизма и от слепого обожествления материи, утверждая тем не менее его онтологическую реальность, и только апофатизм спасает являющуюся сущность от агностического негативизма и от рационалистически–метафизического дуализма, утверждая тем не менее его универсальную значимость и не сводимую ни на что реальную стихию. Сущность есть, и явление есть. И вот, явление проявляет сущность. Но не должны мы рассуждать так, что, хотя сущность есть и явление есть, последнее не проявляет ее, и не так, что сущность есть, но нет никакого явления ее, от нее отличного, и не так, что явление есть, но нет никакой его сущности, от него отличной. Так символизм и апофатизм суть едино] *FI,* p. 700.

48 S.L. Frank, *L'inattingibile. Verso una filosofia della religione*, cit., p. 13. Le fonti a cui si riferisce esplicitamente Frank in questa opera sono le stesse a cui si rifà di Losev per quanto riguarda la riflessione sull'apofatismo, vale a dire Niccolò Cusano e Dionigi Areopagita. Tra l'altro Losev si era occupato di Cusano, traducendone alcuni trattati tra gli anni Venti e Trenta (la prima traduzione russa del 1937), i quali purtroppo non ci sono pervenuti.

49 [Итак, не агностицизм и не рационализм должны быть нашей путеводной нитью, а *символизм,* явление в твердых очертаниях апофатической сущности, — так, что в каждый данный момент данное выражение явления и не есть вся сущность, ибо последняя неизмеримее и глубже своего явления, и вся сущность целиком в нем присутствует, ибо только оно, это всегдашнее, повсеместное и всецелое присутствие, и может обеспечить явление в лике *единой* сущности] *FI*, p. 733.

Restando sul piano dell'apofatismo, ma manifestandosi al tempo stesso nell'espressione, il simbolo – dialetticamente inteso – diventa portatore dell'energia del significato.

Per quanto riguarda quest'ultimo punto è necessario presentare brevemente il legame tra apofatismo e concetto di energia (*energija*). Per chiarire come si renda possibile la relazione con l'essenza, Losev introduce la dialettica di essenza ed *energija* – utilizzando, ancora una volta, la metafora della luce[50] –, intendendo quest'ultima come una sorta di emanazione dell'essenza che tuttavia viene modificata da tale ipostatizzazione:

> È molto importante comprendere la fondamentale importanza e serietà del concetto di energia. Questo è quel concetto necessario all'apofatismo se non vuole restare semplice agnosticismo. Poiché l'apofatismo è giustificato soltanto come simbolismo, tutto ciò che non viene conosciuto nell'essenza è la sua **energia**, sebbene tramite l'energia affermiamo anche la stessa essenza. L'essenza è data solo alla luce delle sue energie, tuttavia, possedendo tali energie, noi tramite esse **distinguiamo** l'essenza dalle energie. Per questo i tre principi primi della dialettica, non essendo in alcun modo energia (essi sono essenza, e non energia), ci sono dati solo attraverso una illuminazione energetica e nelle energie. Alla luce dell'energia anche tutto ciò che è nell'essenza è dato energeticamente. […] Così anche Schelling, riprendendo la dottrina aristotelica delle quattro forme e dandone la dialettica, le concepisce come potenze necessarie nel processo mitologico generale. In tal modo, l'energia è categoria necessaria di quella visione del mondo che si esplica sia come apofatica che come simbolica e le unisce, nonostante la loro separatezza, in un unico punto inseparabile identico a se stesso[51].

---

50 La metafora della luce ritorna inoltre negli scritti loseviani di tema più strettamente teologico, dove compare il concetto di illuminazione energetica (*energijnoe izlučenie*), cfr. A.F. Losev, *Pervozdannaja suščnost'* [L'essenza increata], in *MČS*, pp. 230, 251. La dialettica tra luce e ombra, che inizialmente, presupponendo il passaggio dalla luce originaria al suo opposto – l'energia divina come pienezza di significato, luce (*svet*) – dà origine al chiaroscuro (*svetoten'*), ha come sintesi ulteriore il colore (*cvet*). A questo proposito si veda anche la tabella esplicativa riportata da Losev in *MČS,* p. 270. La metafora della luce è un'immagine ricorrente della Chiesa orientale, soprattutto in riferimento alle dispute sulla luce taborica, vale a dire sul valore da attribuire alla luce sperimentata sul monte Tabor dai discepoli durante la Trasfigurazione; Gregorio Palamas sosteneva infatti che questa fosse esperienza diretta di Dio. Cfr. *OASM*, p. 865-867. Inoltre la metafora della luce ricalca la dialettica di visibile e invisibile, essenza ed energia, che è alla base del valore attribuito all'icona come impronta (*otpečatok*) del suo modello nel culto ortodosso, cfr. V.V. Lepachin, *Ikona i obraz* [L'icona e l'immagine], in V.V. Lepachin (sost.), *Ikona v russkoj slovesnosti i kul'ture*. *Sbornik stat'ej* [L'icona nella letteratura e nella cultura russa. Raccolta di articoli], Palomnik, Moskva 2012, p. 31. A questo proposito è interessante sottolineare il parallelo tra dialettica di luce e ombra, adorazione del nome (*imjaslavie*) e adorazione dell'icona (*ikonopočitanie*). Nonostante Padre Anatolij Bulatovič, iniziatore della discussione sull'onomatodossia, avesse nettamente distinto adorazione del nome (immateriale) e dell'icona (materiale), filosofi come Florenskij (*Ikonostas*), Bulgakov (*Ikona i ikonopočitanie*) avevano riflettuto sul significato dell'icona come punto di intersezione tra sfera terrena e divina, cfr. T. Obolevič, *Ot imjaslavija k estetike. Koncepcija simvola Alekseja Loseva. Istoriko-filsofskoe issledovanie*, trad. dal pol. E. Tverdislova, Izd-vo BBI, Moskva 2014, pp. 88-92.

51 [Весьма важно отдавать себе полный отчет в принципиальной важности и серьезности понятия энергии. Это — то понятие, которого необходимо требует апофатизм, если он не хочет остаться простым агностицизмом. Так как апофатизм оправдан только в виде символизма, то все, что не познается в сущности, есть ее **энергия**, хотя через энергию мы утверждаем и саму сущность. Сущность дана только в свете своих энергий, но, имея эти энергии, мы через них **отличаем** сущность от энергий. Поэтому три первоначала диалектики, не будучи ни в каком смысле энергией (это сущность, а не энергия), даны нам только через энергийное излучение и в энергиях. В свете энергии и все, что есть в сущности, дано энергийно. […] Так и Шеллинг, взявши аристотелевское учение о

A questo proposito Tereza Obolevič individua una fondamentale distinzione tra la teologia occidentale e scolastica, o "teoria dell'analogia", e la teologia greco-bizantina come teoria delle energie dei nomi divini, nel rapporto tra creatore e creato. La teologia bizantina, escludendo una relazione di analogia tra Creatore e creato, nega la possibilità di avere un rapporto diretto con l'essenza del divino, che rimane nell'ambito dell'apofatismo; il fedele può conoscere l'azione, l'energia – dunque anche attraverso il nome – divina, ma non la sua essenza. Inversamente, l'essere contingente non può partecipare dell'essenza divina, ma soltanto delle energie[52].

Dal punto di vista logico, il fatto che la triade di unità, *eidos* (significato) e fatto venga completata dalla realtà (*dejstvitel'nost*), dal divenuto, implica una nuova opposizione. L'alterità della realtà è l'immagine, e la sintesi di realtà e immagine è l'espressione. Ciò determina il passaggio dalla sfera dell'essere a quella dell'essenza, che non va inteso come vero e proprio passaggio, ma piuttosto come riflesso, emanazione. La materialità viene così riassorbita dall'essere eidetico, in un movimento che si configura come un'apertura che riscopre il proprio fondamento soltanto dopo avere accolto in sé l'alterità.

1.2 Il metodo fenomenologico-dialettico. Alcune precisazioni sulla posizione loseviana rispetto alla fenomenologia

Nel contesto culturale russo dell'inizio del XX secolo la fenomenologia rivestiva un ruolo particolarmente importante, sia per la novità che rappresentava nel panorama filosofico europeo, sia per le sue basi antiriduzionistiche. La nuova corrente di pensiero, rinunciando a ridurre il mondo a una struttura fisico-matematica, permetteva di riconciliare soggetto e oggetto, evitando di ridurre entrambi a una mera esistenza di fatto. Così Semen Frank, nella

---

четырех формах и давши его диалектику, понимает их как потенции, необходимые в общем мифологическом процессе. Энергия, таким образом, есть необходимая категория того мировоззрения, которое живет как апофатикой, так и символикой и объединяет их, при всей их раздельности, в одной неделимой самотождественной точке] *DChF*, p. 184. Il grassetto è di Losev. Anche in questo caso Losev si richiama a un concetto schellingiano, in questo caso quello di potenza, che compare nella *Filosofia della mitologia*. Per i riferimenti di Losev a Schelling si veda P.V. Rezvych, *F.V.J. Schelling i A.F. Losev: tezicy k postanovke problemy* [F.V.J. Schelling e A.F. Losev: tesi per una impostazione del problema], in *Bjulleten' Doma Loseva* [Bollettino di Dom Loseva], vyp. 12, 2010, pp. 97-108.

[52] Cfr. T. Obolevič, *op. cit.*, p. 107. Come precisa N. Bulgakov, nella formula «il Nome di Dio è Dio, ma Dio non è il Nome» [Имя Божие есть Бог; но Бог не есть Имя], il verbo essere (*est'*) non indica un rapporto di identità, ma la presenza di Dio nel suo nome. Cfr. S.N. Bulgakov, *Filosofija imeni* [Filosofia del nome], YMCA Press, Paris 1953, pp. 216, 217.

Prefazione alla prima edizione delle *Ricerche logiche* (1909), di cui aveva curato la traduzione, poteva definire la fenomenologia "oggettivismo idealistico":

> Husserl si pone da una prospettiva che si potrebbe definire oggettivismo idealistico. Egli traccia un confine netto e chiaro tra il contenuto logico-ideale del pensiero e il processo soggettivo, reale-psicologico del pensiero. […] Il fondamentale oggettivismo di Husserl assume […] anche un ampio significato cultural-filosofico, quasi esso fosse un'unica, ma forte protesta dello stesso spirito scientifico contro le diffuse influenze della modalità di pensiero (*umonastroenie*) scettica e soggettivistica, che minacciano di far vacillare la fede nella verità scientifica e scuoterne il valore autoreferenziale[1].

In effetti, alcuni dei maggiori pensatori del periodo, tra cui N.O. Losskij, S.L. Frank, B.V. Jakovenko, G.G. Špet, si rivolsero alla nuova scienza come possibile via verso la soluzione del problema del rapporto tra cosa ed essenza emerso sul terreno del pensiero occidentale a partire da Kant. Oltre a ciò, lo stretto rapporto con la filosofia tedesca ebbe indubbiamente un ruolo decisivo per la penetrazione del pensiero fenomenologico. La Russia fu in effetti l'unico paese al di fuori della Germania in cui già prima del 1914 la fenomenologia delle *Ricerche logiche* avesse avuto grande risonanza. Così, nel 1906 Nikolaj Losskij in *Obosnovanie intuitivizma* [I fondamenti dell'intuitivismo] riconosceva il contributo che il pensiero husserliano avrebbe potuto avere per una filosofia basata sull'intuizione, e pochi anni più tardi E.A. Bernštejn pubblicava a Pietrogrado l'edizione russa dei *Prolegomena* (1909), prima traduzione di un'opera husserliana in lingua straniera. Tuttavia già a partire dal 1904 vari filosofi russi avevano iniziato a seguire le lezioni di Husserl a Gottinga[2].

---

[1] [Гуссерль стоит на точке зрения, которую можно было бы назвать идеалистическим объективизмом. Он проводит резкую и ясную границу между объективным идеально-логическим содержанием мышления и субъективным, реально-психологическим процессом мышления. […] Принципиальный объективизм Гуссерля приобретает, […] и широкий культурно-философский смысл, как одинокий, но сильный протест как бы самого научного духа против распространяющихся влияний скептического и субъективистического умонастроения, грозящих пошатнуть доверие к научной истине и поколебать ее самодовлеющее значение] S.L. Frank, *Predislovie redaktora russkogo izdanija knigi E. Gusserlja "Logičeskie issledovanija". Č. 1* [Prefazione del redattore dell'edizione russa dell'opera di E. Husserl *Ricerche logiche*. Pt. 1], in I.M. Čubarov (sost.), *Antologija fenomenologičeskoj filosofii v Rossii* [Antologia della filosofia fenomenologica in Russia], t. 2, Izd. Logos; Izd. Progress-Tradicija, Moskva 2000, pp. 178, 179.

[2] Gli scambi culturali tra Russia e Germani erano infatti molto intensi. Diversi filosofi e poeti russi – tra cui I.A. Il'in, N. Berdjaev, B.V. Jakovenko, B.A. Focht, Andrej Belyj, B.L. Pasternak – a cavallo del XX secolo avevano studiato, anche per brevi periodi, in Germania. Cfr. N.A. Dmitrieva, *Russkoe neokantianstvo: "Marburg" v Rossii. Istoriko-filosofskie očerki* [Il neokantismo russo: "Marburgo" in Russia.

Successivamente, Georgij Čelpanov, dopo avere frequentato in Germania i corsi di Stumpf e Wundt, aveva organizzato a Mosca un seminario di psicologia tra i cui temi di discussione figurava la filosofia di Brentano e Husserl[3]. In tale contesto di vivo interesse per la fenomenologia husserliana, Gustav Špet e altri presero l'iniziativa di pubblicare in russo tutti i numeri del periodico tedesco "Logos", sul quale comparivano gli scritti del filosofo tedesco[4]. Proprio a Špet, che aveva seguito le lezioni di Gottinga e aveva intrattenuto una corrispondenza con Husserl, appartiene inoltre la prima opera critica russa sulle *Ricerche logiche, Javlenie i smysl* [Fenomeno e senso, 1914], che, pur mantenendo la struttura di base fenomenologica husserliana, elabora un pensiero originale, concentrandosi sul problema ermeneutico. In particolare per Špet sarà fondamentale la *Prima Ricerca*, dal titolo "Espressione e significato", che lo condurrà a indagare il problema dell'opposizione tra realismo e nominalismo e, attraverso l'influenza humboldtiana, a elaborare la sua concezione di forma interna[5]. Tuttavia la proposta husserliana non fu esente da critiche, già a partire da quegli stessi anni. La questione dell'autorità da attribuirsi alla fenomenologia era stato infatti oggetto di attacco, per esempio, da parte di Lev Šestov, che proprio a Husserl aveva dedicato l'articolo *Memento mori. Po povodu teorii poznanija E. Gusserlja* [Memento mori. A proposito della teoria della conoscenza di E. Husserl], scritto in risposta alla pubblicazione di *La filosofia come scienza rigorosa* e presentato alla Società psicologica di Mosca, poi pubblicato in "Voprosy filosofii i psichologii" (1917)[6]. La polemica di Šestov era rivolta in

---

Saggi storico-filosofici], ROSSPEN, Moskva 2007, pp. 150-157, 169, 202. Anche Losev nell'estate del 1914 partirà per Berlino, ma lo scoppio della prima Guerra mondiale lo costringerà a tornare a Mosca poco dopo.

[3] Il seminario di Čelpanov era un importante luogo di discussione dell'opera di Husserl. Inoltre, nonostante la censura a cui erano state sottoposte le opere tedesche durante la prima guerra mondiale, qui si potevano consultare i due volumi delle *Ricerche logiche* nella versione rimaneggiata del 1913. Cfr. M. Dennes, *Husserl-Heidegger: influence de leur oeuvre en Russie*, L'Harmattan, Paris 1998, p. 96.

[4] Rivista annuale edita da Musaget tra 1910 e 1914. Scopo dichiarato del progetto editoriale, di orientamento avverso alla filosofia neokantiana, era quello di creare un unico sistema scientifico che comprendesse tutti i campi della cultura. "Logos" uscì in Russia (1910-1914, dal 1925 la versione russa uscirà a Praga), Germania (1919-1933), Italia (1914-1936). Cfr. S.M. Polovinkin, *Russkaja religioznaja filosofija: izbrannye stat'i* [La filosofia religiosa russa: articoli scelti], Izd-vo Russkoj Christianskoj Gumanitarnoj Akademii, Sankt-Peterburg 2010, p. 351; N.S. Plotnikov (pod red.), *"Logos" v istorii evropejskoj filosofii: proekt i pamjatnik* ["Logos" nella storia della filosofia europea: progetto e memoria], Izdatel'skij dom "Territorija buduščego", Moskva 2005.

[5] Cfr. G.G. Špet, *Vnutrennjaja forma slova. Etjudy i variacii na temy Gumbol'ta* [La forma interna della parola. Studi e variazioni su temi di Humboldt], Moskva 1927, trad. it.: G.G. Špet, *La forma interna della parola*, trad. e c. di M. Venditti, Mimesis 2015. Rispetto a Husserl, dunque, il problema viene spostato sulla prospettiva estetica.

[6] Cfr. L. Šestov, *Potestas clavium (Vlast' ključej)* [Potestas clavium. (Il potere delle chiavi)], AST: CHRANITEL', Moskva 2007, pp. 201-268. Anche Losev è presente alla lettura della relazione di Šestov,

particolare contro l'idea husserliana di filosofia come scienza rigorosa, che si arrogherebbe il diritto aprioristico alla ragione, rappresentando così una sorta di "autocrazia" del pensiero razionalistico, una forma estrema di razionalismo che si avvicinava alla metafisica.

A partire dalle discussioni di quegli anni sullo statuto della nuova scienza, Losev elabora un proprio pensiero critico, che già alla fine degli anni Dieci lo conduce alla convinzione dell'incompletezza dello sguardo fenomenologico, e alla conseguente formalizzazione di un proprio metodo, definito "fenomenologico-dialettico", in cui i due metodi si integrano a vicenda:

> La fenomenologia senza dialettica è cieca e sconnessa (*bessvjazna*), così come la dialettica senza la fenomenologia non può aspirare alla precisione e alla chiarezza delle sue categorie. Il metodo fenomenologico-dialettico è *primo* e *fondamentale* metodo attraverso il quale il filosofo deve accostarsi alle cose[7].

Nonostante la constatazione dell'insufficienza del metodo husserliano preso nella sua purezza, il punto di partenza dell'indagine filosofica è necessariamente fenomenologico[8]. Il metodo loseviano si articola così su due livelli: a una fase preliminare, fenomenologica, di delimitazione dell'oggetto, segue l'analisi categoriale, dialettica, della sua struttura. In effetti, già in uno dei primi lavori sulla filosofia del pensiero (1915-1919) Losev avvertiva la necessità di fondare l'analisi su una disciplina pre-teorica (*do-teoretičeskaja*)[9] diretta a esaminare i principi immediati della coscienza[10]. Soltanto la fenomenologia sembrava

---

del quale non apprezza la "scarsa accademicità", cfr. A.A. Tacho-Godi, *Losev*, ŽZL Studenčeskij meridian, Molodaja Gvardija, Moskva 1997, p. 46. Tuttavia non è da escludere che proprio questo episodio avrebbe influenzato in parte la successiva critica della fenomenologia husserliana.

7 [феноменология без диалектики слепа и бессвязна, как и диалектика без феноменологии не может претендовать на точность и чистоту своих категорий. Феноменолого-диалектический метод – первый и основной метод, с которым философ должен подходить к вещам] A.F. Losev, *Fragmenty dopolnenij k Dialektike mifa (1929)*, cit., p. 420. Anche Špet sostiene che l'analisi husserliana dell'oggetto non sia in grado di esaurirne completamente l'essenza fenomenica; rispetto a Losev tuttavia la sua linea di indagine assume una direzione incentrata sul problema della produzione del significato, tramite l'introduzione della dimensione ermeneutica del significato interno (*vnutrennij smysl*) dell'oggetto.

8 La stessa interpretazione della fenomenologia come delimitazione preliminare del campo di indagine sarà sostenuta nella seconda metà del XX secolo anche dal filosofo M.K. Mamardašvili, cfr. M.K. Mamardašvili, *Fenomenologija i ee rol' v sovremennoj filosofii* [La fenomenologia e il suo ruolo nella filosofia contemporanea], in "Voprosy filosofii", № 12 (1988), pp. 43-85; M. K. Mamardašvili, *Variazioni kantiane*, trad. it. D. Steila, Trauben, Torino, 2004.

9 Cfr. A.F. Losev, *Issledovanija po filosofii i psichologii myšlenija (1915-1919)* [Indagini sulla filosofia e la psicologia del pensiero (1915-1919)], in *LA*, p. 44.

10 Cfr. G.G. Špet, *Javlenie i smysl. Fenomenologija kak osnovnaja nauka i ee problem* [Fenomeno e senso. La fenomenologia come scienza fondamentale e i suoi problemi], Knigoizdatel'stvo "Germes'"", Moskva 1914, p. 116.

rappresentare il modello di tale disciplina pre-teoretica, alla quale in effetti Losev sembra riferirsi più come intuizione intellettuale che come *Wesenanschaung*, vale a dire come scienza avente un ruolo innanzitutto euristico, il cui valore consiste nelle verità logiche che vengono ottenute tramite essa. Così, nel successivo *Očerk o muzyke* [Saggio sulla musica, 1920], la fenomenologia viene definita come quella parte della filosofia della musica che non ha carattere di scienza nel senso comune, ma è «sapere pre-scentifico, pre-teorico, pre-strutturato»[11] che maggiormente si accosta alla natura del fenomeno musicale. Dunque il valore della fenomenologia per Losev risiedeva innanzitutto nella sua potenza descrittiva all'interno dell'analisi delle modalità espressive, di conseguenza essa viene impiegata in primo luogo nelle sfere che più avevano a che fare con l'espressione, come l'estetica, il linguaggio, il simbolo, ed è proprio in *Filosofija imeni* e *Muzyka kak predmet logiki* che l'influenza husserliana è più evidente. Tuttavia, nel tentativo di evitare di escludere il fenomeno dal campo di indagine a favore dell'analisi puramente semantica, Losev avverte la necessità di introdurre la dialettica quale necessario correttivo e naturale proseguimento delle conclusioni fenomenologiche preliminari. Comprendere il dato fenomenologico sotto l'aspetto dialettico significa innanzitutto renderlo vivo, porlo all'interno della sfera reale tramite l'introduzione in esso della categoria hegeliana del divenire, poiché soltanto all'interno della fattualità si assiste alla autentica riconciliazione dell'opposizione tra cosa e suo altro, ideale e reale. La dialettica loseviana di essenza e fenomeno sottolinea proprio l'impossibilità di comprendere i due termini al di fuori del legame che li unisce; il fenomeno per sua essenza manifesta sempre il significato, è sempre fenomeno "di qualcosa", poiché in caso contrario non sarebbe propriamente fenomeno.

In sostanza, la critica che Losev rivolge a Husserl si concentra su tre aspetti principali, che riguardano la metodologia d'indagine, il rapporto tra fatto e significato, e il modo di concepire l'*eidos*. Tra questi, la metodologia descrittiva era forse quello che destava maggiori riserve. L'assunto fenomenologico di base prendeva le mosse dalla descrizione come principale procedura dell'analisi, escludendo dal campo ogni tentativo di spiegazione. In modo analogo, Špet in *Javlenie i smysl* criticava le teorie della spiegazione, contrapponendo ad esse la descrizione fenomenologica. Su questo tema sorse una accesa

[11] [знание до-научное, до-теоретическое, до-конструкционное] A.F. Losev, *Očerk o muzyke* [Saggio sulla musica], in *FSV*, p. 654. La stessa definizione della fenomenologia come sapere pre-teorico compare in *Filosofija imeni*, p. 768.

polemica tra Špet e Jakovenko; quest'ultimo aveva definito l'idea di descrizione pura "insensata" nell'articolo *Filosofija Ed. Gusserlja* [La filosofia di Ed. Husserl, 1913]:

> […] la fenomenologia non è affatto descrizione pura, come vorrebbe Husserl. La descrizione pura in generale è un *nonsenso*, poiché ogni atto di conoscenza, secondo le parole dello stesso Husserl, ha una determinata tendenza (intenzione) e racchiude in sé, dunque, forme categoriali. In tal modo l'atto descrittivo puro, se anche fosse possibile, con il suo carattere puramente descrittivo rappresenterebbe, essenzialmente, già una certa precondizionabilità della tendenza, scoprendo così la sua natura effettivamente non descrittiva. La descrizione pura può essere vista soltanto come una delle forme della teoria o come uno stato incompleto della teoria[12].

Pur partendo da posizioni differenti rispetto alla prospettiva neokantiana di Jakovenko, anche Losev non condivide l'impostazione descrittiva fenomenologica – la quale, restando sul piano esteriore, si arresta sulla spaccatura tra essere e senso –, e rivendica la possibilità di introdurre un momento esplicativo.

> Sono solito pensare che la "spiegazione" non sia necessariamente naturalismo, che vi sia una "spiegazione" non psicologica, non metafisica, ma puramente semantica. Ed ecco che io vedo tale spiegazione nella dialettica […] essa è diretta […] a spiegare il significato in tutte le sue relazioni semantiche, in tutta la sua interrelazione e autogenerazione (s*amoporoždaemost')* strutturale e semantica[13].

In modo analogo, Pavel Florenskij[14] si riferiva al rapporto tra descrizione (*opisanie*) e spiegazione (*ob''jasnenie*), pur non citando direttamente Husserl. Proprio nell'opposizione tra descrizione e spiegazione egli rintracciava l'immagine della parallela distinzione tra

---

12 [[…] феноменология отнюдь не является чистым описанием, как того хочется Гуссерлю. Чистое описание вообще *nonsens*, ибо всякий акт познания, по словам самого Гуссерля, имеет определенную тенденцию (интенцию) и заключает в себе, стало быть, категориальные формы. Так что чисто описательный акт, если бы даже такой вообще был возможен, своим чисто-описательным характером реализовал бы, собственно говоря, уже некоторую предвзятость тенденции и тем обнаруживал свою неописательную в действительности природу. Чистое описание может быть рассматриваемо лишь как один из видов теории или как несовершенное состояние теории] B.V. Jakovenko, *Filosofija Ed. Gusserlja* [La filosofia di Ed. Husserl], in I.M. Čubarov (pod red.), *Antologija fenomenologičeskoj filosofii v Rossii* [Antologia della filosofia fenomenologica in Russia], t. 1, Logos "Gnozis" RFO, Moskva 1998, pp. 392, 393. A Jakovenko Špet risponde in *Javlenie i smysl. Fenomenologija kak osnovnaja nauka i ee problemy*, cit., pp. 114-115. Špet precisa inoltre che la fenomenologia come scienza della conoscenza dell'intuizione ideale non può avere uno statuto pari a quello della scienza comunemente intesa, dunque essa si pone al di fuori di ogni intento esplicativo: «sarebbe un completo travisamento di tutti i concetti se la fenomenologia, con il suo principio dei principi e con lo scopo dell'*evidenza* fosse proclamata scienza teorica esplicativa» [было бы полным извращением всех понятий, если бы феноменологию с нее принципом всех принципов и с такой целью, как *очевидность*, объявить теоретической объяснительной наукой].

13 [Я привык думать, что «объяснение» не обязательно есть натурализм, что есть «объяснение» — не психологическое, не метафизическое, но чисто смысловое же. И вот это смысловое объяснение я и вижу в диалектике […] она обязана […] объяснить смысл во всех его смысловых же связях, во всей его смысловой, структурной взаимосвязанности и самопорождаемости] *FI*, p. 616.

14 Cfr. P.A. Florenskij, *Dialektika* [Dialettica], in Id., *U vodorazdelov mysli,* cit., pp. 125-150.

scienza e filosofia, e la convinzione per cui «spiegare è proprio non delle scienze […] ma della filosofia»[15], dove per filosofia si intende dialettica, appare molto vicina alla posizione loseviana. Muovendo da questi stessi presupposti, infatti, Losev sembra non riconoscere alla fenomenologia lo statuto di scienza, intesa in senso ampio come sistema completo e unitario, in quanto riflessione destinata inevitabilmente ad arenarsi sulla superficie della realtà, senza addentrarsi nella struttura interna dell'oggetto.

> Essa [la fenomenologia] non è una scienza e non ha metodo scientifico, poiché anche la visione fisica non è ancora né scienza, né metodo. […] La fenomenologia stabilisce soltanto l'ambito e i confini della ricerca. Essa indica soltanto le diverse direzioni verso le quali deve muoversi il pensiero per creare una scienza sull'oggetto che le interessa[16].

Indubbiamente Losev, in accordo con Husserl, sostiene che la spiegazione naturalistica – quale spiegazione causale di fenomeni aventi una causa materiale – non possa fungere da chiarimento al significato in quanto tale[17]. Tuttavia considera possibile parlare di spiegazione a livello genetico, sul piano semantico e categoriale. Ciò dipende dal fatto che, sulla base di quanto illustreremo nel corso del presente capitolo, Losev giunge alla fenomenologia attraverso il platonismo, e dunque è guidato nel suo interesse dalla precisa volontà di ritrovare il nesso ontologico e logico tra due mondi, noumenico e fenomenico. La critica rivolta a Husserl si concentra proprio sul dualismo venutosi a creare dall'esclusione husserliana del fenomeno dal campo fenomenologico a favore dell'analisi del solo significato. L'antitesi di fatto e significato rappresenta così un ulteriore momento di distanza. Per Husserl la tematica coscienziale, il rapporto tra coscienza ed oggettività ideali che era al centro delle *Ricerche*, determinava innanzitutto la necessità di un esame del linguaggio e del suo statuto di verità, espressa nella teoria dell'astrazione. Analizzando la sfera del significato nel secondo volume delle *Ricerche*, Husserl aveva introdotto la fondamentale distinzione tra significato e oggetto conosciuto, giungendo ad affermare, in opposizione all'empirismo, l'esistenza di significati universali, *eide*, colti tramite una astrazione – la *Wesenschau* delle *Idee* –. Quanto ai problemi dell'astrazione e dell'aspetto soggettivo della conoscenza logica

---

15 [объяснить – принадлежность не наук […] а принадлежность философии] Ivi, p. 131.

16 [Она — не наука и не имеет научного метода, поскольку и физическое зрение еще не есть ни наука, ни метод. […] Феноменология — лишь установление области и границ исследования. Она — лишь намечание разных направлений, в которых должна двигаться мысль, чтобы создать науку об интересующем ее предмете] *FI*, p. 769.

17 Cfr. *AKSN*, pp. 71, 72.

introdotti dalla Seconda ricerca, non si può dire che essi abbiano in Losev un ruolo centrale[18]. La sua preoccupazione si concentra piuttosto sulla definizione dialettico-categoriale dell'oggetto, inteso nella sua autonomia rispetto alla dimensione spazio-temporale.

> Nelle *Idee* tutta la fenomenologia è costruita sulla distinzione tra fatto esistente ed essenza inesistente. Quando Husserl parla dei suoi "significati" e sostiene che essi "significano" soltanto, ma non "esistono" affatto, ciò può essere interpretato come riconoscimento di una assoluta indipendenza dell'"oggetto" e dell'"essenza" da 1) la coscienza, e da 2) il mondo spazio-temporale[19].

In Husserl lo scarto tra percepito – il fenomeno – e percepibile – il correlato oggettuale di una datità – determinava il fatto che fosse sempre possibile andare oltre il percepito, verso un oggetto che non si raggiunge mai completamente. L'idea di una percezione che si dà per adombramenti schiudeva così una prospettiva trascendentalistica che riproponeva essenzialmente un dualismo di matrice kantiana. Su questo punto Losev evidenzia la contraddittorietà del ragionamento husserliano; in particolare, Husserl non avrebbe saputo conciliare la tesi per cui l'*eidos* non corrisponde al fatto (*fakt*) con la contemporanea affermazione dell'essenziale generalità (*suščnostnaja obščnost'*) di questo (*Idee I,* §2). In

---

[18] Se in Platone il generale e il particolare erano principi ugualmente astratti (a livello dei loro correlati nel pensiero) e reali, in Aristotele soltanto il particolare è reale, mentre il generale è risultato di astrazione. La stessa dualità viene individuata nella fenomenologia: «Per lui [Husserl] esiste solo l'antitesi fondamentale di *significato* e *fenomeno*. Egli indaga e analizza il "significato", mentre il "fenomeno" non è affatto l'oggetto della fenomenologia; questo è l'"atteggiamento naturale". Ne risultano un indubbio dualismo e una metafisica logico-formale, come se il "fenomeno" non fosse anch'esso significato e categoria, mentre il "significato" non fosse fenomeno e cosa. Prendiamo la logica di Hegel: qui vediamo che "Wesen" e "Erscheinung» sono in ugual modo "reali" e in ugual modo categorie "logiche": essi sono dati in una correlazione dialettica. Invece in Aristotele e Husserl per qualche ragione l'uno è stranamente "reale", l'altro per qualche ragione è stranamente "ideale"» [Для него существует основная антитеза *смысла* и *явления.* «Смысл» он изучает и анализирует, а «явление» вовсе не есть предмет феноменологии; это— «естественная установка». Получается несомненный дуализм и формально-логическая метафизика, как будто бы «явление» тоже не есть смысл и категория, а «смысл» — не явление и вещь. Возьмем логику Гегеля: там мы увидим, что «Wesen» и «Erscheinung» есть одинаково «реальные» и одинаково «логические» категории: они даны в диалектической взаимосвязи. У Аристотеля же и у Гуссерля одно почему-то удивительно как «реально», другое почему-то удивительно как «идеально»], *KPA*, p. 595. Anche Špet aveva rilevato il problema dell'opposizione tra platonismo e aristotelismo, realismo e nominalismo, che si ricollegava al concetto di forma interna, e aveva tentato di trovare una soluzione attraverso l'idea di entelechia quale unità di significato dalle manifestazioni molteplici. In particolare, la questione del dualismo di Platone e Aristotele sarebbe mal posta, e ciò conduce ai due estremi di trascendentalismo razionalistico (*rassudočnyj transcendentalizm*) e immanentismo mistico (*mističeskij immanentizm*), cfr. G.G. Špet, *Vnutrennjaja forma slova. Etjudy i variacii na temy Gumbol'ta*, cit., p. 131. Tale posizione è molto vicina a Florenskij e alla sua combinatoria di idea, cosa, concetto e termine di *Smysl idealizma* [Il significato dell'idealismo, 1914].

[19] [В «Ideen» вся феноменология построена на различении существующего факта и несуществующей сущности. Когда Гуссерль говорит о своих «смыслах» и утверждает, что они только «значат», но отнюдь не «существуют», то это можно понять только как признание абсолютной независимости «предмета» и «сущности» от 1) сознания и от 2) пространственно-временного мира] A.F. Losev, *Issledovanija po filosofii i psichologii myšlenija (1915-1919)*, cit., p. 61.

altri termini, la fenomenologia sostiene che il *fakt* è e non è al tempo stesso significato, giungendo così a una inevitabile contraddizione, che per Losev può essere risolta soltanto all'interno di un ragionamento dialettico. In questo stesso contesto, anche l'idea špettiana di una intuizione unitaria (*edinaja intuicija*) dell'essenza viene interpretata come una continuazione del pensiero di Husserl sull'inseparabilità di *fakt* e essenza[20]. A questo proposito, Igor' Čubarov sottolinea che Losev avrebbe in realtà frainteso la posizione špettiana. Mentre Husserl si riferisce soltanto a una intuizione intellettuale ideale, Špet con intuizione intende la possibilità della sintesi di fatto e essenza nell'idea dell'intuizione ermeneutica unitaria, che sarebbe più vicina all'idea loseviana[21]. La distanza tra Losev e Špet su questo punto è esemplificata da un episodio che lo stesso Losev, diversi anni più tardi, ricorderà così: «negli anni Venti quando una volta incontrandolo gli chiesi: «ma per descrivere qualcosa bisogna prima di tutto averla!», rispose, commettendo un noto errore logico: «Sì! È evidente che Lei non ha nulla da descrivere»[22]. Il significato di questo episodio può essere chiarito alla luce un passaggio di *Veščʼ i imja* [La cosa e il nome], all'interno di un discorso generale sul punto di congiunzione tra significato del fatto e significato in generale:

---

[20] In *Antičnyj kosmos i sovremennaja nauka* Losev scrive: «G.G. Špet, portando avanti [il pensiero di] Husserl, afferma esplicitamente: «in generale e principalmente esiste soltanto un'una ed unica intuizione, e tale è il vissuto (*opyt*) nel senso più ampio del termine, per quanto sia ricca la varietà di quei generi e forme dell'essere che sono comprese sotto tale significato» («Javlenie i smysl'». M., 1914, p. 210)» [Г. Г. Шпет, продолжая Гуссерля, прямо говорит: «Вообще и принципиально существует только одна–единая интуиция, и это есть опыт в самом объемлющем смысле слова, как бы ни было велико многообразие тех видов и форм бытия, которые охватываются этим смыслом» («Явление и смысл». М., 1914, стр. 210)], *AKSN*, p. 331.

[21] Cfr. I.M. Čubarov, *Antologija fenomenologičeskoj filosofii v Rossii*, t.1, cit., pp. 302, 303. A proposito dell'interpretazione della fenomenologia in Špet si veda A. A. Šijan, *Fenomenologija Gusserlja ili realističeskaja fenomenologija? K projasneniju fenomenologičeskoj pozicii Gustava Špeta* [Fenomenologia husserliana o fenomenologia realistica? Per il chiarimento della posizione fenomenologica di Gustav Špet], in O.G. Mazaeva (otv. red.), *Fenomenologo-dialektičeskij zamysel G.G. Špeta i gumanitarnye proekty XX-XXI vekov. 6-e Špetovskie čtenija: sbornik statʼej i materialov meždunarodnoj naučnoj konferencii (1-7 ijunja 2015*) [Il progetto filosofico-dialettico di G.G. Špet e i progetti umanistici dei sec. XX-XXI. Seste letture Špettiane: raccolta di articoli e materiali della conferenza internazionale (1-7 giugno 2015)], Izd-vo Tomskogo Universiteta, Tomsk 2015, pp. 437-447. L'autrice sostiene con Haardt che Špet sia più vicino alle idee della fenomenologia di Monaco, nella sua aggiunta rispetto a Husserl dell'intuizione intelligibile (*intellibelʼnaja intuicija*), cfr. ivi, p. 261.

[22] [Когда однажды в 20-х годах при встрече с ним я сказал: да ведь, чтобы описывать что-нибудь, надо прежде всего это иметь!» - он ответил, делая известную логическую ошибку: «Да! По всему видно, что Вам совершенно нечего описывать»] A.F. Losev, *Gibelʼ buržuaznoj kulʼtury i ee filosofii (posleslovie)* [Il crollo della cultura borghese e della sua filosofia (postfazione)], in A. Chjubšer, *Mysliteli našego vremeni (62 porteta)* [Pensatori del nostro tempo (62 ritratti)], A.F. Losev (obšč. red. i posl.), trad. dal ted. I.A. Sac, Izd-vo Inostrannoj literatury, Moskva 1962, pp. 337, 338.

> Se il filosofo si «astiene» dai «fatti», successivamente non potrà esservi alcuna riflessione conclusiva sui fatti, poiché questa sarà inevitabilmente sempre una riflessione non sui fatti in quanto tali, ma sui fatti come principi, come significati, vale a dire che sarà già una trasformazione oggettuale (non soltanto metodologica) dell'essere in una struttura logica[23].

In generale, la proposta di concepire i fatti come significati viene interpretata da Losev in tutt'altro modo. Così, «per riflettere su una cosa bisogna sapere che cosa essa è»[24], il significato può acquisire un senso soltanto se lo si riconduce al suo sviluppo dialettico, vale a dire se lo si inserisce in una determinata struttura categoriale.

Un ulteriore momento di fondamentale distanza riguarda il concetto di *eidos,* che Losev, seguendo Husserl, concepisce quale unità semantica, correlato ideale (*ideal'nyj korreljat predmetnosti*) di un oggetto. Tuttavia per Losev, così come per Špet, l'oggetto esiste al di là della sua relazione con la coscienza percipiente, esso ha una realtà – e una struttura – autonoma. L'*eidos* come portatore del significato in questa prospettiva rappresenta il punto di unione tra due mondi, ideale e reale, assoluto e relativo, alla cui congiunzione si inserisce l'aspetto semantico-energetico della manifestazione dell'*eidos* in tutta la sua pienezza nella finitezza della fatticità. Tale processo energetico, esaminato dettagliatamente in *Filosofija imeni* a proposito della parola, implica una relazione tra i due poli che si configura come processualità, anche e soprattutto nel senso neoplatonico di "procedere", emanare. L'*eidos* loseviano non è statico, ma in divenire[25], dunque l'analisi, dovrà considerare non soltanto le relazioni interne tra i momenti dell'oggetto, ma anche il rapporto tra quest'ultimo e gli altri oggetti. Losev non crede dunque che il significato nasca

---

23 [Если философ «воздерживается» от «фактов», то после этого уже никакое рассуждение о фактах не может быть окончательным, ибо это всегда будет неизбежно рассуждением не о фактах как таковых, но о фактах как принципах, как о смыслах, т. е. будет уже предметным (а не только методологическим) превращением бытия в логическую структуру] *VI,* p. 871.

24 [Чтобы вообще рассуждать о вещи, надо знать, что такое она есть] *FI*, p. 769.

25 Su alcuni punti della caratterizzazione dell'*eidos* da parte di Losev torneremo nel paragrafo dedicato a *eidos* e idea. Per ora basti accennare che, sebbene l'*eidos* sia concepito da Losev come singolarità, al di là delle sue effettive realizzazioni spazio-temporali, la sua struttura interna comprende un certo grado di divenire, di alogicità, poiché esso è manifestazione dell'essenza: «l'*eidos* è volto dell'oggetto, sua essenza manifesta» [эйдос же и есть лик предмета, явленная сущность его], *AKSN*, p. 71. Qui Losev si riferisce all'essenza (*suščnost'*) come principio primo che genera l'essere (*bytie*) dialetticamente, attraverso l'*eidos*, definito a sua volta come «unità data come quiete mobile della differenza autoidentica» [единичность, данная как подвижной покой самотождественного различия и рассматриваемая как единичность], ivi, p. 175. Riunendo in sé le cinque categorie fondamentali della dialettica loseviana (unità, differenza, identità, quiete, movimento) viste sotto l'aspetto dell'unità, dunque, l'*eidos* corrisponde al contorno intelligente della cosa, al tempo stesso percepibile-sensibile e ideale-semantico. A questo scopo Losev più volte utilizza il termine "figura" (*figura*) per sottolinearne il duplice aspetto e l'essenziale carattere individuale.

nell'atto della coscienza – in modo diretto e immediato –, com'è invece per Husserl. Al contrario, alla base della costruzione semantica viene posta una struttura "categorial-eidetica" che opera secondo un procedimento opposto a quello appena descritto; secondo il modello loseviano l'*eidos* consiste in una modalità di comprensione induttiva che, rovesciando il rapporto tra individuazione dell'oggetto e intuizione del generale nel particolare – l'*eidos* husserliano è sempre dato in una intuizione individuale, in un dato di fatto –, stabilisce la priorità della costruzione logica sulla visione. Di conseguenza, «la dialettica è sempre conoscenza diretta»[26]. A questo proposito è importante precisare che per Losev, a differenza di Husserl, la visione dell'*eidos* (*uzrenie*) non coincide con un atto psichico, ma piuttosto con «la manifestazione nella mente dell'energia semantica dell'oggetto stesso […] nella sua piena unità e generalità»[27]. Ciò dipende dal fondamentale assunto onto-gnoseologico loseviano per cui coscienza ed essere nell'atto conoscitivo si trovano in relazione di contiguità (*soprikosnovenie*), intesa come puro vissuto (*čistyj opyt*) caratterizzato dalla processualità e dall'unione indifferenziata dei due termini in una dimensione unitaria. In tale "condizione oggettiva" (*ob''ektivnoe obstojanie*)[28] e pre-strutturale, vale a dire precedente alla fissazione e alla definizione operata dalla riflessione,

---

26 [диалектика всегда есть непосредственное знание] *FI*, p. 618.

27 [явление в психике смысловой энергии самого предмета […] в его полном эйдетическом единстве и общности] A.F. Losev, *Metodologičeskoe vvedenie* [Introduzione metodologica], in "Voprosy filosofii", № 9 (1999), p. 91. In effetti Losev non accetta pienamente la dottrina dell'intenzionalità allo stato attuale della sua formulazione, nonostante ne mantenga alcuni presupposti; così in *Očerk o muzyke* [Saggio sulla musica, 1920] individuava tre parametri di forme intenzionali in musica, concepite come direzionalità della coscienza verso il significato musicale. Tuttavia Husserl non avrebbe definito la reale natura dell'intenzionalità; l'atto intenzionale viene inteso come prodotto della successiva riflessione sul vissuto, che invece è caratterizzato dall'assenza di qualsivoglia direzionalità e dall'immanenza dell'oggetto alla coscienza, cfr. A.F. Losev, *Issledovanija po filosofii i psichologii myšlenija (1915-1919)*, cit., pp. 62, 63.

28 Losev definisce il concetto di "condizione oggettiva" e del corrispondente "significato oggettivo" come segue: «La datità originaria e immediata è quel «vissuto» dell'oggetto nel quale soggetto e oggetto della conoscenza non sono ancora separati e al quale prendono parte ugualmente sia l'uno che l'altro, creando insieme una certa condizione oggettiva, priva sia di qualsiasi forma strutturale della coscienza, sia di definizioni materiali-psichiche, e che soltanto nella riflessione viene separata in soggetto e oggetto. Noi chiamiamo tale «coordinazione principale», che costituisce la datità originaria, significato obiettivo» [Первичная и непосредственная данность есть то «переживание» предмета, в котором еще не выделены субъект и объект познания и в котором одинаково участвуют как тот, так и другой, производя вместе некое объективное обстояние, лишенное как каких-нибудь структурных форм сознания, так и материально-психических определений и лишь в рефлексии разложимое на субъект и объект. Эту «принципиальную координацию», являющуюся первичной данностью, мы называем объективным смыслом], A.F. Losev, *Issledovanija po filosofii i psichologii myšlenija (1915-1919)*, cit., p. 77. In Losev il termine *obstojanie* (condizione) comparirà nelle opere successive per indicare proprio una particolare relazione della materia con il suo *eidos*; così, ad esempio, la qualità è definita come "condizione esteriore" (*vnešnee obstojanie*), cfr. *SS*, p. 738.

l'energia eidetica dell'oggetto si manifesta al conoscente. In *Filosofija imeni* la stessa descrizione, in cui l'oggetto non viene ancora pensato ma soltanto esperito, implica l'unità di soggetto e oggetto.

> In cosa deve consistere la descrizione fenomenologica, estranea a ogni "spiegazione", a tale fenomeno universale? In cosa sta il segreto fenomenologico della sensazione? Sta nel fatto che la sensazione è conoscenza di sé e dell'altro senza conoscere il fatto di tale conoscenza […] a dire il vero, qui la conoscenza è soltanto dell'"altro", vale a dire del caos irrazionale che scorre, continuamente e incessantemente mobile, senza alcuna pausa e senza alcun elemento di razionalità, ma nella sfera di tale "altro" il soggetto percipiente trova se stesso, e […] conosce se stesso come particolare genere e tipo di "altro", non avendo tuttavia conoscenza di tale sapere come tale[29].

Per Losev la cosa viene compresa nel momento stesso in cui è pensata; dunque i fondamenti logici del pensiero derivano dalle cose stesse pensate (*osmyslennye*), vale a dire dal significato-*eidos*, il quale, sebbene inseparabile dalle sue diverse manifestazioni, è autonomo sia dalla coscienza che lo percepisce, sia dal mondo esterno.

Un ultimo aspetto riguarda il concetto di noema, che viene utilizzato da Losev in senso più ampio, come struttura in cui si assiste all'«ascesa del noema al suo confine, all'idea»[30], concentrandosi così sulla derivazione dialettica dell'idea. Va sottolineato che su questo punto la dottrina fenomenologica dell'intenzionalità passa in secondo piano, poiché non viene considerato il momento noetico della processualità della coscienza[31]. Al contrario, Losev insiste sulla staticità della struttura husserliana[32], prospettando la possibilità di "vivificare" il noema attraverso la genesi semantica. A questo scopo utilizza i termini

---

29 [В чем должно заключаться феноменологическое описание, чуждо всякого «объяснения», этого универсального явления? В чем феноменологическая тайна ощущения? Заключается она в том, что ощущение есть знание себя и иного без знания факта этого знания. […] Правда, здесь знание — только «иного», т. е. текучего, непрерывно и сплошно подвижного, иррационального хаоса, без всякой остановки и без всякого элемента рациональности, но в сфере этого «иного» ощущающий субъект находит себя, и […] знает себя как особый вид и тип «иного», не зная, однако, этого знания как такового] *FI*, p. 663.

30 [восхождение ноэмы к ее пределу, к идее] *FI*, p. 798. Il passaggio del noema all'idea come correlato ideale dell'oggetto secondo Losev avviene nel momento della piena identificazione tra oggetto e soggetto. Se il noema corrisponde all'*hic et nunc* di una determinata comprensione dell'oggetto, l'idea è limite delle comprensioni noematiche. In questo senso si avvicina al concetto potebnjano di forma interna quale momento semantico che permette di ricondurre i diversi significati di una parola a un segnale (*priznak*) centrale, cfr. A.F. Losev, *Iz rannich proizvedenij*, cit., p. 608.

31 In *Issledovanija po filosofii i psichologii myšlenija* [Indagini sulla filosofia e la psicologia del pensiero, 1915-1919] Losev ritiene necessario integrare il momento statico fenomenologico con la processualità del flusso di coscienza di James per giungere a definire la "datità originaria immediata" (*pervičnaja neposredsvtennaja dannost'*) che caratterizza la base di ogni atto di conoscenza.

32 Cfr. *VI*, p. 867.

"generazione" (*porožděnie*), di derivazione neokantiana, e "vivere" (*žit'*) per sottolineare il carattere dinamico e dialettico della struttura eidetica e di ciò che da essa deriva. Anche qui si ripresenta il problema di fondo del dualismo fenomenologico, che per Losev consiste nel trascendentalismo che questo condivide con il neokantismo. Entrambi non si interessano del problema genetico del significato, ma operano con categorie già date, dandone la sola analisi semantica – non dialettica –, vale a dire il funzionamento e la comprensione, l'aspetto funzionale ed eidetico. Ciò dipende, nella prospettiva loseviana, da una concezione di filosofia quale analisi di strutture puramente semantiche, slegate dalla loro relazione con la fatticità[33]. Resterebbe così intatto il dualismo kantiano che entrambe le posizioni cercavano di superare, e che invece viene mantenuto in una forma modificata di opposizione tra sensibile e intelligibile.

In definitiva, ciò che muove l'interesse teoretico di Losev nella sua presa di distanza rispetto alla fenomenologia husserliana è il presupposto ontologico. La propensione per una accezione che accentua tale aspetto della filosofia è dovuta in gran parte al fondamentale apporto di Hegel e dell'idealismo tedesco, che, interpretato alla luce del modello platonico, resterà uno dei termini di confronto, oltre che di critica e di stimolo, dell'intera riflessione loseviana, e più in generale della filosofia russa per come si è andata sviluppando da Solov'ev in poi. Andare oltre la fenomenologia significa allora per Losev riappropriarsi dello spazio del significato inteso nella sua inscindibile relazione con l'oggetto, tramite il ripensamento del presupposto mereologico husserliano, diretto a riunire le parti in un intero. Al contrario, la costruzione di una dialettica strutturata come "eidetica categoriale delle relazioni" (*kategorial'naja ejdetika svjazej*) mira a collegare intero con intero, categoria con categoria, mostrandone le modalità di interazione.

---

[33] Secondo Losev Husserl e i neokantiani avrebbero trasformato il dualismo kantiano da metafisico in logico, senza riuscire a eliminarne l'opposizione. Di conseguenza Losev interpreta l'ipotesi neokantiana e la fenomenologia come due accentuazioni di aspetti diversi del problema dualistico. Da un lato, Cohen e Natorp sottolineavano l'elemento fenomenico, dunque, la processualità. Husserl, al contrario, prendeva le mosse dalla cosa in sé, che tuttavia non era più metafisica, ma logica: il noumeno è visibile in modo intuitivo. Da quest'ultimo punto deriverebbe allora anche il venir meno della necessità della spiegazione dialettica. Cfr. ivi, pp. 865, 866. L. Gogotišvili nota che l'interpretazione di Losev del neokantismo è in realtà parziale, poiché i neokantiani ammettono aspetti statici nella coscienza pura, anche se essi vengono intesi come ciò che la coscienza genera come risultato della realizzazione dei processi mentali aprioristici. Cfr. L. Gogotišvili, *Neprjamoe govorenie*, [Discorso indiretto], Jazyk slavjanskich kul'tur, Moskva 2006, pp. 233, 234. Una critica simile a quella loseviana al neokantismo era stata mossa da S.N. Trubeckoj, che definiva la filosofia di Cohen e Natorp altrettanto sterile (*besplodnaja*) e metafisica di quella kantiana, poiché non si fondava su più solide basi ontologiche. Cfr. N.A. Dmitrieva, *op. cit*., p. 114.

Se la fenomenologia per sua stessa definizione era analisi del fenomeno, Losev prende invece le mosse da un presupposto per cui non vi è sostanziale differenza tra fenomeno e noumeno, fatti e significati; l'*eidos* stesso è definito come massima astrazione del pensiero che si dà concretamente, in una prospettiva che deve molto al pensiero religioso russo e alla dottrina dell'icona nella trattazione florenskiana. Di qui segue anche il rifiuto dell'*epoché*:

> […] il filosofo non si «astiene» dai «fatti» (né convenzionalmente, né incondizionatamente), ma opera con essi così come opera con i «significati», o, più esattamente, opera soltanto con la sfera del significato, ma opera decisamente senza alcun dualismo, ma così che il «significato», il «fenomeno», la «cosa», e così via, siano categorie del tutto equivalenti e tra di loro legate in modo appropriato tramite un determinato metodo[34].

L'analisi di Losev supera allora il piano puramente eidetico per proseguire, dialetticamente, nella sfera simbolica, nella quale l'*eidos* è posto in relazione al suo altro nell'espressione. L'introduzione dell'alogicità espressiva dà origine al simbolo quale compenetrazione di ideale e reale, e proprio quale "fenomenologia del simbolismo", secondo la felice espressione di V.I. Kovalev[35], può essere definito lo spirito che anima la filosofia loseviana.

1.3 *Eidos* e idea

Prima di affrontare il discorso sullo statuto ontologico della musica è necessario presentare brevemente la definizione dei concetti di *eidos* e idea, la cui distinzione e definizione è fondamentale per comprendere gli sviluppi successivi della filosofia della musica di Losev. A sua volta, tale definizione non può prescindere dall'accenno a una precisa concezione del platonismo, sulla quale Losev insiste più volte in vari lavori, e che costituisce, oltre che la base teorica della definizione di idea, uno dei punti fondamentali della sua riflessione.

---

34 [философ не «воздерживается» от «фактов» (ни условно, ни безусловно), но оперирует с ними так же, как он оперирует и со «смыслами», или, вернее, он только и оперирует со сферой смысла, но оперирует решительно без всякого дуализма, а так, что «смысл», «явление», «вещь» и т. д. суть категории, совершенно равноправные и закономерно связанные между собою определенным методом] *VI*, p. 871.

35 Cfr. V.I. Kovalev, *Rešimost' myslit'. Dialektičeskaja fenomenologija Alekseja Loseva* [Risoluto nel pensiero. La fenomenologia dialettica di Aleksej Losev], in "Vyssee obrazovanie v Rossii", № 4 (1993).

All'interno del contesto filosofico russo a cavallo tra i due secoli emerge con forza il problema dell'opposizione – e della conciliazione – tra idealismo e realismo. In particolare viene sviluppata una riflessione sul significato dell'idealismo – spesso dovuta alla rinnovata esigenza di distanziarsi dall'idealismo kantiano –, sulla sua definizione e significato. Oltre che dall'influenza hegeliana, tale orientamento è determinato dall'inevitabile confronto con l'eredità di Solov'ev, che aveva gettato le basi per una compenetrazione di idealismo e realismo con la sua dottrina della divinoumanità.

In Losev la riflessione sull'idealismo viene a coincidere con l'analisi delle sue basi, vale a dire con l'analisi del platonismo. Losev si avvicina allo studio sistematico dell'idealismo platonico anche su influenza della lettura delle *Idee* di Husserl, a partire dalla quale avverte la necessità di una più precisa definizione concettuale dei termini *eidos* e idea, che a suo parere il filosofo tedesco utilizzerebbe senza fornirne una chiarificazione definita (a questo proposito l'accusa rivolta a Husserl di vaghezza terminologica tornerà più volte in varie opere)[36]. Losev stesso descrive una serie di tappe che lo hanno portato all'attuale concezione della filosofia platonica, individuandone principalmente quattro. A una fase iniziale (dal 1911), caratterizzata dall'influenza solov'eviana (*Žiznennaja drama Platona*) e del rifiuto dell'interpretazione "idealizzante" di Eduard Zeller (*Očerki istorii grečeskoj filosofii*, edizione russa del 1912 con prefazione di Frank), dominante in quegli anni a Mosca, segue l'avvicinamento alle opere di Husserl, che lo stimolano ad approfondire i concetti di *eidos* e idea. La terza fase (1922-1925) è caratterizzata invece dalla scoperta del neokantismo di Marburgo – Cassirer e l'ultimo Natorp –, in cui Losev rintraccia influenze plotiniane. Infine, lo studio sistematico dell'estetica di Hegel e Schelling (1924-1927) lo porta a riconoscere la fondamentale unione dei tre metodi filosofici: fenomenologia, dialettica e hegelismo[37]. L'interpretazione loseviana di Platone si costituisce dunque tenendo conto di

---

[36] Si vedano, ad esempio, *DChF*, p. 174; *AKSN*, p. 332. Il fatto che in Husserl la distinzione tra *eidos* e idea non sia del tutto chiara è opinione anche di contemporanei, cfr. J. Seifert, *Ritornare a Platone. La fenomenologia realista come riforma critica della dottrina platonica delle idee*, trad. it. G. Girgenti, Vita e Pensiero, Milano 2000, p. 87. Del resto lo stesso Platone, come sottolinea Losev in *OASM*, utilizza il termine "idea" in modo indifferenziato per riferirsi sia all'idea che all'*eidos*.

[37] Cfr. *OASM*, pp. 654-708. Va notato che, come afferma lo stesso Losev, fino al 1922 il filosofo non conosceva né l'opera di Natorp del 1920 (anche se una precedente presentazione era stata data in V.V. Zen'kovskij, *Platon v traktovke Natorpa* [Platone nella trattazione di Natorp], in "Voprosy filosofii i psichologii", kn. 95 (5), 1908), né quelle di Florenskij (*Smysl idealizma*, 1915), né di P.P. Blonskij (*Filosofija Plotina*, 1918). Si potrebbe essere quindi portati ad affermare che la concezione del platonismo si sia sviluppata indipendentemente da questi pensatori. «Allora non conoscevo ancora i lavori di Florenskij sul platonismo, e non erano apparsi in articoli […] *Non conoscevo né Natorp né Florenskij fino al 1922 e non ho subito alcuna influenza dalla loro concezione del platonismo* […]» [Работ Флоренского о платонизме тогда я еще не

questi contributi essenziali, tant'è che riferimenti a essi ritornano spesso nelle opere di Losev, anche quando non esplicitamente citati.

L'analisi del pensiero platonico si fonda, oltre che su una profonda conoscenza delle opere, sul loro studio a livello filologico, come testimonia *Očerki antičnogo simvolizma i mifologii*[38], che potrebbe a ragione essere definita come un monumentale studio del platonismo greco e, più in particolare, dei concetti di *eidos* e idea in Platone. Il lavoro filologico di Losev è diretto a definire una statistica delle ricorrenze dei termini *eidos* e idea nelle singole opere platoniche, specificando per ogni caso il senso in cui il termine viene utilizzato. Il risultato del lavoro conduce Losev alla conclusione che Platone non sia il filosofo delle idee astratte, come è comunemente presentato, ma il filosofo dell'*eidos* concreto, volendo con ciò introdurre una distinzione tra l'*eidos* quale evidenza della visione rispetto al carattere ideale di ogni unità semantica. Tale convinzione comporta un riesame della filosofia platonica alla luce del concetto fondamentale di *eidos* e un allontanamento dalla diffusa interpretazione in termini metafisici del platonismo come idealismo astratto.

Sulla base della sua analisi Losev nega infatti la presenza di qualsiasi dualismo o manicheismo nell'ontologia platonica; in essa non vi sarebbe, dunque, alcuna frattura tra

---

знал, и на статье они никак не отразились. […] *Ни Наторпа, ни Флоренского до 1922 г. я совершенно не знал и никакого влияния их понимания платонизма на себе не испытывал*] *OASM*, pp. 695, 697. A giustificazione di tale fatto Losev sottolinea che i lavori di Florenskij «né per tema né per contenuto si riferivano espressamente a Platone, e inoltre erano pubblicati in edizioni poco note dell'Accademia Spirituale di Mosca» [ни по теме, ни по содержанию не относились специально к Платону и, кроме того, были помещены в мало популярных изданиях Московской Духовной Академии], *OASM*, p. 698. Tuttavia bisogna considerare che nonostante Losev non potesse nominare direttamente Florenskij, che era stato represso, il filosofo russo costituirà per lui un riferimento teorico fondamentale. Come sostiene Hagemeister, non senza ridurre la reale portata originale del pensiero loseviano, «l'importanza di Losev coincide con la sua importanza come erede spirituale (alcuni credono che egli sia un semplice "riflesso") del pensiero di Florenskij» [Значение Лосева — это значение духовного хранителя (некоторые полагают, что просто «рефлектора») мыслей Флоренского], M. Hagemeister, *"Novoe Srednevekov'e" Pavla Florenskogo* [Il "Nuovo Medioevo" di Pavel Florenskij], in «Zvezda», № 11 (2006), URL: http://www.vehi.net/florensky/oflorenskom.html (consultato in data 18/02/16). Quando Losev presenta la sua analisi della terminologia platonica, conclusa già nel 1921, alla Società filosofica dedicata a L.M. Lopatin (giugno 1921), all'Accademia di cultura spirituale fondata da Berdjaev (aprile 1922) e alla Società psicologica di Mosca (giugno 1922), la sua relazione viene accolta con indifferenza, che il filosofo attribuisce all'"ipnosi zelleriana" prevalente al tempo nell'ambiente accademico. Soltanto S. Frank sottolinea con entusiasmo la novità dell'analisi loseviana, definendola una prima formulazione della nuova concezione del platonismo che si sta lentamente facendo strada nel pensiero europeo, cfr. *OASM*, pp. 697, 698.

[38] *Očerki antičnogo simvolizma i mifologii* [Saggi sul simbolismo antico e la mitologia] è un'opera dedicata all'analisi dei concetti fondamentali della cultura greca antica, e contiene, tra le altre, una sezione intitolata "Terminologija učenija Platona ob idejach (*eidos* i ideja)" [La terminologia della dottrina di Platone sulle idee (*eidos* e idea)], saggio pubblicato unitariamente all'opera nel 1928, nonostante la sua stesura risalga a un decennio prima (1918-1921), cfr. ivi, p. 138.

mondo delle idee e mondo oggettuale. In altri termini, le idee non sono entità separate di casi particolari riflesse nella natura empirica, ma entità percepibili, e soprattutto visibili[39]. Il tratto di unione tra i due mondi è rintracciabile proprio nel concetto di *eidos*[40]. Entrambi i termini *eidos* e idea, interpretati in base all'etimologia greca, si riferiscono all'ambito della vista (*vìdenie, uzrenie, sozercanie*[41]); corrispondono a «quello che è visibile, non importa se con gli occhi o con l'intelletto»[42]. In particolare, indicano la visione integrale, unitaria, dell'oggetto concepito come organismo vivo[43]. Non a caso Losev individua due movimenti dell'*eidos* platonico: ascendente – l'*eidos* che deriva dall'Uno, nel *Parmenide* – e discendente – la forma esteriore, nel *Filebo*[44]. In questo senso, viene sottolineato il carattere mobile, in divenire, dell'essenza (*eidos*, *ousia*); l'*eidos* platonico non è statico, ma dinamico[45]. L'accento sulla vitalità – o, in altri termini, sul simbolismo – dell'essenza

---

39 Non sembra eccessivo affermare che per certi versi Losev anticipa le riletture dell'opera platonica nella contemporaneità che ne modificano la ricezione. In effetti, è interessante notare che questa concezione si avvicina ad altre che hanno sostenuto l'interpretazione "monistica" di Platone, come quella di S. Rosen, che sostiene che «non ci muoviamo avanti e indietro tra due mondi differenti, ma piuttosto tra due differenti dimensioni dello stesso, unico mondo». Cfr. S. Rosen, *La produzione platonica*, in A. Ferrarin (a cura di), *La realtà del pensiero, Essenze, ragione, temporalità in Platone, Hegel e Husserl*, ETS, Pisa 2007, p. 38.

40 Così, Florenskij sostiene l'esistenza di due mondi, invisibile trascendente e visibile fenomenico, che rappresentano due aspetti di un'unica realtà, al confine dei quali l'*eidos* appare come "volto" (*lik*), manifestazione dell'essenza.

41 Il termine *vìdenie* viene utilizzato come sinonimo di *znanie*, cfr. *DChF*, p. 212. Con il termine *sozercanie* (contemplazione) Losev intende invece l'identificazione di soggetto e oggetto tipica del pensiero antico, che successivamente la filosofia moderna europea (kantiana) ha separato, ponendo tra di essi un abisso invalicabile. Sul concetto di *sozercanie* nell'antichità si veda *IAE*. *Rannjaja klassika,* t. 1, cit., pp. 549, 580, 581.

42 [то, что видно, все равно глазами или умом] A.F. Losev, *Antičnaja filosofija i obščestvenno-istoričeskie formacii* [La filosofia antica e le formazioni storico-sociali], A.F. Losev (otv. red.), *Antičnost' kak tip kul'tury* [L'antichità come tipo di cultura], Nauka, Moskva 1988, p. 12.

43 *OASM*, pp. 229-234.

44 Cfr. *IAE. Sofisty. Sokrat. Platon* [I sofisti. Socrate. Platone], p. 316.

45 In uno studio successivo Losev si ricollega all'opera di H.E. Pester *Nepodvižnaja usia Platona* [L'*ousìa* immobile di Platone] per cui si può affermare, accanto all'aspetto statico dell'*ousìa* (come possibilità, potenza, *energeia*) anche il movimento delle idee, nell'aspetto della comprensione (*osoznannaja ideja*, noema). Cfr. A.F. Losev, *Platonovskij ob'ektivnij idealizm i ego tragičeskaja sud'ba* [L'idealismo oggettivo di Platone e la sua tragica sorte, 1979], in Id., *Filosofija. Mifologija. Kul'tura* [Filosofia. Mitologia. Cultura], Ju.A. Rostovcev (sost.), Izdatel'stvo Političeskoj literatury, Moskva 1991, pp. 343, 344. In una prospettiva storica, F. Cirulli fa notare come si possa considerare la discussione hegeliana della *Filosofia della natura* di Schelling (1779) un momento decisivo per la rielaborazione critica del concetto di essenza. Cfr. F. Cirulli, *Il pensiero oggettivo e la Naturphilosophie in Hegel*, in A. Ferrarin (a cura di), *op. cit*., pp. 47-63. In particolare l'universale non sarebbe identificabile con l'*eidos* platonico concepito come realtà statica, bensì con la sintesi dinamica di diverse determinazioni concettuali. Come si è visto nelle fasi dell'elaborazione della concezione platonica di Losev, non è da escludersi che una simile idea sia pervenuta attraverso la lettura di

sottolinea inoltre la dinamicità del significato, che, come si è già accennato, costituisce uno dei punti principali della riflessione loseviana.

Questa concezione del platonismo affonda le sue radici nel concetto, tipico del pensiero filosofico-religioso russo, della Sofia come intermediatrice tra due mondi – divino e terreno, invisibile e visibile, in cui aspetto ideale e materiale sono compenetrati. Un'interpretazione che dunque si oppone a quella cristiana tradizionale, per cui l'assunto di base è l'accentuazione dell'aspetto spirituale a scapito di quello materiale[46].

L'interpretazione di Losev, approfondita in *Kritika platonizma u Aristotelja* [La critica del platonismo in Aristotele, 1929], è diretta inoltre a dimostrare che la critica di Aristotele a Platone, riassumibile nel problema del *chorismos*, o del terzo uomo, si rivela in sostanza infondata. La differenza tra aristotelismo e platonismo non consisterebbe nella classica contrapposizione tra empirismo e razionalismo, ma nel diverso presupposto metodologico; se il primo rappresenta la posizione della logica formale, il secondo si fonda sull'approccio

---

Schelling, che in effetti costituisce un'importante riferimento di Losev soprattutto nella produzione degli anni Venti, anche se questa resta soltanto un'ipotesi. È invece più sicuro affermare un'influenza di Hegel, che nell'*Estetica* trattando dell'arte classica alla luce del paradigma del rapporto forma-contenuto, esemplificato dalla scultura, può avere influito sulla concezione "scultorea" (*skul'pturnaja*) del platonismo di Losev. Cfr. G.W.F. Hegel, *L'idea del bello d'arte. Prima parte dell'Estetica*, trad. it. A. Novelli, F. Rossi-Romano, Napoli 1863, p. 88.

46 In *Očerki antičnogo simvolizma i mifologii* Losev ripercorre brevemente alcune differenze tra la concezione cristiana e quella pagana del platonismo rispetto al problema del rapporto tra idea e materia; entrambe presuppongono l'identificazione di idea e materia, tuttavia la loro differenza consiste nella diversa ipostatizzazione che ne viene data (materiale nel caso del paganesimo, spirituale nel cristianesimo), e nei due diversi simboli (materiale e spirituale) che ne derivano. Cfr. *OASM*, p. 812. Proprio per questo motivo «alla concezione del mondo antica, per sua essenza pagana, panteista, legata al mondo terreno ed essenzialmente corporea, si contrappone necessariamente il cristianesimo». [античное мироощущение, по существу своему языческое, пантеистическое, связанное с землей и в *существе* своем телесное, необходимым образом противостоит христианству] Ivi, p. 65. In questo senso va intesa la critica che Losev muove a Florenskij, quando lo accusa di avere "cristianizzato" il platonismo: «Florenskij, dal mio punto di vista attuale, *cristianizza eccessivamente il platonismo*. Più esattamente, egli si riferisce a un *platonismo cristiano*. Per l'antichità una simile concezione è troppo spirituale» [Флоренский, с моей теперешней точки зрения, все-таки слишком *христианизирует платонизм.* Вернее же, он просто имеет в виду *христианский платонизм.* Для античности это понимание слишком духовно], Ivi, p. 705. In particolare, nonostante rilevi l'importanza del pensiero di Florenskij, Losev non accetta della sua interpretazione dell'idea platonica né l'aspetto iconografico, né quello spirituale ed espressivo (*duchovno-vyrazitel'no*), che non si accorderebbero con il platonismo nella sua esposizione originaria, pagana. Cfr. *ibidem*. In effetti il platonismo antico è espressione di un simbolismo scultoreo (cfr. ivi, p. 637), e tale carattere lo rende inconciliabile, nella sua forma pura, con la religione cristiana; proprio l'introduzione di elementi platonici (pagani), sostiene Losev, ha offuscato l'essenza stessa del cristianesimo, poiché il primo parte da una concezione del tutto diversa della divinità, come dimostrano gli anatemi contro il platonismo discussi dalla Chiesa ufficiale in più occasioni, cfr. ivi, pp. 859, 869, 870, 882, 883, 893. La sopravvalutazione dello spirito pagano del platonismo si appoggia a una precisa interpretazione dell'antichità, come testimoniano le pagine del saggio giovanile *Eros u Platona* [L'Eros in Platone, 1916], dove Losev pone l'accento sulla tragicità della vicenda speculativa platonica, in un'ottica che riprende la lettura solov'eviana di Platone (*Žiznennaja drama Platona*). La convinzione che il platonismo sia inconciliabile con il cristianesimo compariva dunque già in tempi non sospetti, ancora prima che l'instaurarsi della dittatura ponesse dei limiti ideologici precisi.

fenomenologico-descrittivo. Di conseguenza, il ragionamento aristotelico, basandosi sui presupposti della logica formale – e sul principio di non contraddizione *in primis* –, non può fare altro che concepire idea e cosa come entità distinte, la cui esistenza simultanea non può essere ammessa se non a rischio di cadere nel dualismo metafisico[47].

Losev insiste invece sul carattere materiale e "corporeo" (*telesnoe*) della visione greca e sull'intuizione del corpo come fondamentale per comprendere la specificità del pensiero antico in generale. Quest'ultimo è caratterizzato da un "simbolismo scultoreo" (*skul'pturnyj simvolizm*), nel quale idee e cose sono poste sullo stesso piano, si compenetrano reciprocamente; se da un lato la cosa non è soltanto vuota materia, dall'altro l'idea esiste all'interno della cosa, ne è parte integrante.

Va qui sottolineato che l'affermazione del monismo platonico da parte di Losev si basa su una concezione di materia vicina a quella neoplatonica e aristotelica, in cui venivano distinti due tipi di materia: intelligibile – indissolubilmente legata all'idea, come alterità positiva che ne rende possibile la determinazione – e sensibile – come alterità, principio di diminuzione dell'essere, suo limite ideale. Quest'ultimo, sebbene sia inteso come principio di reale diminuzione (*real'noe umen'šenie*) dell'idea-significato, non determina un impoverimento, poiché rimane all'esterno di essa come suo sfondo, è l'illimitato opposto al significato, dunque rappresenta il momento che dialetticamente da esso deriva e da esso è implicato[48].

Se la materia – intesa qui in senso ampio come altro (*inoe*) dell'idea – è «principio del parziale funzionamento dell'idea», di conseguenza «la materia in Platone non è semplicemente una funzione dell'idea. L'idea in Platone non esiste solo per se stessa […] ma esiste anche per l'altro, è mobile, è sempre anche un determinato tipo di struttura, ed è inoltre una struttura sostanziale», «le idee platoniche trovano espressione nel mondo

---

47 Cfr. *AKSN*, pp. 546, 547. In modo analogo Florenskij afferma che se a prima vista tra le forme aristoteliche e le idee platoniche sembra tracciarsi un divario incolmabile, tuttavia a uno sguardo più attento diventa chiaro che la riflessione platonica abbraccia soltanto un campo più vasto di quella aristotelica, e quest'ultima rappresenta un caso particolare della prima. Cfr. P.A. Florenskij, *Il significato dell'idealismo*, cit., pp. 72, 73. Un pensiero simile emerge nella discussione relativa all'articolo di Losev *Mysli Aristotelja o chudožestvennom vospitanii* [Le idee di Aristotele sull'educazione artistica, 15 dicembre 1926] avvenuta presso la Commissione per lo studio della forma artistica del Settore filosofico della GAChN. Opponendosi all'interpretazione di Aristotele come empirista, Losev fa notare, all'interno di un discorso sulla musica, come la sua "teoria della strutturazione ideale delle cose" (*teorija ideal'nogo oformlenija veščej*) schiuda non un'immagine o una forma esteriore, ma interna. Cfr. RGALI f. 941 op. 1 e.ch. 104; l. 15ob.

48 Cfr. *DČP*, pp. 725-733. Losev si riferisce indirettamente alla dottrina essenza-energie, per la quale la materia non è una diminuzione dell'idea in senso proprio, ma è irradiata da essa.

materiale, sono del tutto conoscibili e pensabili, e costituiscono un tutt'uno con la materia»[49]. Nell'idea e nell'*eidos* coesistono, compenetrati, il *logos* astratto e l'*hyle* in divenire, l'aspetto logico e quello meonico[50]. Tuttavia l'*hyle* va distinta dal *meon* propriamente inteso; nel primo caso ci si riferisce alla materia eidetica, carattere necessario per la costituzione dell'*eidos* nella sua individualità, mentre il *meon* è analogo non essere (*ne suščee*), la materia come principio negativo dell'essere, che ne determina l'offuscamento. Materia e idea non sono poste in una successione gerarchica, ma costituiscono due categorie complementari, ogni cosa è definibile come *eidos* – o luce, *svet*, intesa come possibilità di conoscenza – sullo sfondo del *meon*[51].

La dialettica tra *hyle* e *meon* interna all'eidetica si sviluppa in Losev come riflessione che riunisce gli elementi essenziali della concezione platonica, reinterpretandoli originalmente; la necessità di affermare anche un momento iletico, come componente necessario del reale e del pensiero, si risolve in un tentativo di ampliare il piano eidetico, muovendo al tempo stesso una critica alla fenomenologia, che non ha compreso la dialetticità del concetto di

---

49 [является принципом частичного функционирования идеи», «материя у Платона есть просто-напросто функция идеи. Идея существует у Платона не только сама по себе [...] она также существует и для другого, она и подвижна, она есть всегда и определенного рода структура, и притом вещественная структура». «платоновские идеи изливаются в материальный мир, они вполне познаваемы и мыслимы, и они составляют с материей единое целое] A.F. Losev, *Slovar' antičnoj filosofii* [Dizionario di filosofia antica], Izd-vo "Mir idej" AO AKRON, Moskva 1995, pp. 28, 29, 73.

50 Questa precisazione ci sembra fondamentale, dal momento che Losev spesso accosta i termini *meon* e *hyle*, o li utilizza come sinonimi. L'origine della loro distinzione può essere rintracciata, a nostro parere, in *Filosofija imeni*. Qui Losev distingueva due diversi tipi di *meon*, interno ed esterno all'essenza, che svolgono due ruoli contrapposti; il primo rappresenta l'alterità positiva che rende possibile la determinazione dialettica, mentre il secondo è il principio negativo di reale diminuzione e totale opposizione. Cfr. *FI*, pp. 646, 647, 654, 683, 725, 726.

51 Cfr. A.F. Losev, *Problemy filosofii imeni (1919-1929)* [Problemi di filosofia del nome (1919-1929)], in *LA*, p. 251. Questo pensiero può essere parzialmente ricondotto alla concezione ortodossa della persona di Cristo poi ripresa (e modificata) da Vl. Solov'ev nella sua dottrina della divinoumanità (*bogočelovečestvo*) e nel relativo concetto di corpo (*telo*). Losev nell'opera su Solov'ev definisce questa posizione "idealismo materialistico", per sottolinearne il doppio aspetto. Cfr. A.F. Losev, *Vladimir Solov'ev i ego vremja*, cit., pp. 258-260; *OASM*, p. 695. Nella filosofia solov'eviana questo concetto assume inoltre importanti risvolti etici; la divinoumanità non è solo immagine di Cristo, ma, fungendo da limite ideale all'aspirazione dell'uomo verso Dio, indica un preciso rapporto tra materia e idea. La materia – l'uomo – tende a una sempre maggiore spiritualizzazione (*oduchotvorenie*): l'elemento divino tende all'incarnazione (*voploščenie*) nell'uomo all'interno di un processo in continuo svolgimento. Tuttavia Losev non può accettare la dottrina solov'eviana della divinoumanità, alla cui base vi sarebbe la confusione tra il quarto aspetto della Sofija, creato (*tvarnyj obščečelovečeskij*) e il secondo, creato-increato (*tvarno-netvarnyj*, o divinoumano, *bogočelovečeskij*). Cfr. A.F. Losev, *Vladimir Solov'ev i ego vremja*, cit., pp. 233. Una critica simile era stata mossa da E.N. Trubeckoj, *Mirosozercanie Vl. S. Solov'eva* [La concezione del mondo di Vl. S. Solov'ev], kn. 1, Tovariščestvo tip. A.I. Mamontova, Moskva 1913, pp. 359, 360. La critica di entrambi dipende dal fatto che le tesi di Solov'ev non si conciliano con la dottrina ortodossa della gerarchia tra ipostasi; l'umanità, recando in sé l'Anima del mondo, diventerebbe infatti un secondo Assoluto, immanente al mondo.

eidos: «Solitamente si pensa che vi siano l'*eidos* immobile e i fatti fluidi. Tuttavia non si tratta affatto di buona fenomenologia. Esiste l'*eidos* in movimento, che tuttavia non cessa di restare *eidos*»[52].

L'*eidos* rappresenta il momento qualitativo del significato, la struttura semantica che risulta dalla dialettica di identità e differenza, la cui formazione presuppone innanzitutto il movimento. Esso viene dunque definito prima di tutto come il risultato del processo dialettico del pensiero nel suo risultato finale, vale a dire alla luce del momento del divenuto:

> [...] il significato come divenuto, come essere in presenza, è sempre *una certa struttura*, poiché in questa fase contiene sempre in sé *alcuni punti separati*, tra i quali si svolge la dialettica della differenza autoidentica. E vediamo che le categorie di identità e differenza restano esattamente dove erano, tra di esse vi è lo stesso gioco dialettico di differenziazione e coincidenza reciproca; tuttavia qui le vediamo non autonomamente, non in se stesse, ma soltanto come poste su uno speciale scheletro, che abbiamo ottenuto dopo il salto da divenire a divenuto, così che ora parliamo non solo di "identità", ma di "identico", e non solo di "differenza", ma di "differente", vale a dire parliamo di ciò che ha *assunto su di sé* tali categorie, che si è *determinato attraverso di esse*, che ha ricevuto da esse la propria definizione. Ecco perché qui abbiamo di fronte a noi come minimo *due* punti, dei quali diciamo che sono identici o differenti. Ciò significa che vi è un'innumerevole quantità di questi punti, poiché tra ogni due punti è sempre possibile individuarne un terzo. Ciò significa che qui ci troviamo già davanti una certa *struttura*, un "*alcunché*", o "qualità", nella quale è tracciata la distinzione dei singoli momenti. Noi chiamiamo questa struttura *eidos*[53].

---

52 [Обычно думают, что есть неподвижный эйдос и текучие факты. Однако это – очень плохая феноменология. Существует *текучий эйдос*, не перестающий, однако, оставаться эйдосом» «Обычно думают, что есть неподвижный эйдос и текучие факты. Однако это – очень плохая феноменология. Существует *текучий эйдос*, не перестающий, однако, оставаться эйдосом] *MPL*, pp. 487, 488.

53 [[...] смысл как ставшее, как наличное бытие, всегда есть *некоторая структура*, потому что он всегда на этой стадии содержит *несколько раздельных точек*, между которыми и разыгрывается диалектика самотождественного различия. […] И мы видим: категории тождества и различия остаются совершенно на том же месте, между ними – та же диалектическая игра взаиморазделения и взаимосовпадения; однако рассматриваются тут они нами не самостоятельно, не сами по себе, но лишь как надетые на особый костяк, полученный нами после скачка становления к ставшему, так что мы отныне говорим не просто "тождество", но "тождественное" и не просто "различие", но "различное", т.е. говорим о том, что *приняло на себя* эти категории, что *оформилось через них*, что получило от них свое определение. Вот почему перед нами здесь, по крайней мере, *две* точки, о которых мы говорим, что они тождественны или различны. А это значит, что этих точек бесчисленное количество, ибо между каждыми двумя всегда можно наметить еще третью. А это значит, что перед нами тут уже некая *структура* – "*нечто*", или "качество", в котором проведено различение отдельных моментов. Такую структуру мы и называем *эйдосом*] *SS,* p. 522. Come insegnava Florenskij in *U vodorazdelov mysli*, l'antinomismo rappresenta il metodo fondamentale della dialettica, modalità di unione degli opposti che non consiste in una eliminazione (*snjatie*) della contrapposizione, alla maniera hegeliana, ma nella costante oscillazione tra i due momenti. La particolarità del pensiero antinomico consiste infatti nell'assunto che le antinomie non sussistono se non nella loro sintesi, come sottolineava anche Losev nella sua riflessione sulla dialettica antica e medievale, il cui pensiero, a differenza di quello moderno, si sviluppava non in modo lineare, ma in modo discontinuo.

La definizione dell'*eidos* come struttura non deve tuttavia essere confusa con quella di forma; struttura e forma sono certamente interdipendenti, prima di tutto perché la forma costituisce il passaggio verso la determinazione nell'alterità (*inobytie*) a partire dalla struttura triadica del significato, tuttavia essa sottolinea già il superamento dell'ambito del puro significato verso quello dell'espressione, è soltanto la qualità esteriore dell'*eidos*. Piuttosto, è possibile parlare di "forma interna" come potenziale semantico interno[54].
L'idea è volto (*lik*) dato intuitivamente, «*metodo di principio, ipotetico-semantico, strutturale-unitario e sistematico-dialettico di pensiero e formazione di ogni cosa*, e dunque di tutta la realtà»[55]. Tuttavia la terminologia utilizzata – "metodo", "ipotesi" – non deve fuorviare e riportare il discorso al neokantismo; nonostante ai neokantiani vada riconosciuto il merito di aver fatto sì che la riflessione sul platonismo non si limitasse al ristretto ambito della metafisica, tentando di ricongiungere essenza e fenomeno e spostando il discorso nella sfera trascendente, Losev non può accettare la concezione per cui l'idea è *ipotesi*, condizione e principio logico aprioristico che rende possibile la conoscenza[56]. L'idea neokantiana intesa come pura possibilità, principio metodologico, è infatti inconciliabile con il concetto di idea

---

[54] Questa definizione non è lontana dalla distinzione tra *ousìa* come forma interna ed *energia* come forma esterna che sta alla base della teologia palamita, per cui nella realtà agiscono due forze, centripeta (rivolta verso se stessa) e centrifuga (rivolta verso l'esterno). Cfr. P. Florenskij, *Il valore magico della parola*, trad. it. G. Lingua, Medusa, Milano 2001, p. 27. Va anche notato che Losev sembra distinguere tra forma intesa come *forma* (*vyraženie*) e forma come *obraz*, cfr. *DchF*, pp. 52-54. Secondo l'idea nata con Plotino e ripresa dall'estetica del XVIII-XIX secolo tramite la concezione di forma armonica come "unità nella molteplicità" (Winkelmann, Shaftesbury), la forma si compone in realtà della coppia forma-immagine e idea (*eidos*, modello). Se la prima è la forma concreta e determinata, la forma ideale rappresenta il processo che determina la costituzione della forma-immagine. Il concetto di forma interna era stato introdotto nel pensiero russo da A.A. Potebnja, che a sua volta lo aveva derivato da Humboldt, in cui la forma interna rappresentava l'elemento dinamico del linguaggio, segno del significato. Špet correggerà la definizione potebnjana di forma interna come significato, intendendola invece come regola attraverso la quale il significato si incarna nella cosa, vale a dire come relazione tra segno e senso. Cfr. M.C. Ghidini, *La parola e la realtà. Per una ricostruzione della filosofia del linguaggio di Gustav Špet*, in "Rivista di filosofia scolastica", № 1-2, anno LXXXIII, gen-giu 1991, pp. 142-188. Sulla questione della forma interna si erano espressi anche Ivanov, nella nota opposizione di *forma formans* e *forma formata*, e Florenskij, cfr. P.A. Florenskij, *Stroenie slova* [La struttura della parola], in S.S. Averincev (red.), *Kontekst. Literaturno-teoretičeskie issledovanija* [Contesto. Ricerche letterarie e teoriche], Nauka, Moskva 1973, pp. 344-375. Su questo nucleo di problemi relativamente alla sfera linguistica si veda anche D. Ferrari-Bravo, *La parola nella cultura russa tra '800 e '900. Materiali per una ricognizione dello slovo*, Tipografia editrice pisana, Pisa 2010.

[55] [*принципный, ипотесно-смысловой, структурно-целостный и систематически-диалектический метод осмысления и оформления каждой вещи*, а тем самым и всей действительности] *IAE. Sofisty. Sokrat. Platon*, cit., pp. 744, 745. Il corsivo è di Losev.

[56] A.F. Losev, *O edinstve ontologii* [Sull'unità dell'ontologia], in *Sofija: Al'manach. Vyp. 3: Evrazijstvo i A.F. Losev: mif i ejdos v russkoj mysli* [Sofija: Almanacco. Numero 3: L'eurasianesimo e A.F. Losev: mito ed *eidos* nel pensiero russo], Slovochotov A.A., Ufa 2013, p. 261. Alla critica all'interpretazione neokantiana dell'idea platonica Losev accenna inoltre in *FI*, p. 799; *DChF*, pp. 166, 167; *SS*, p. 517.

platonica, che invece schiude la dimensione ontologica, in cui essere e pensiero sono sullo stesso piano: «Platone si distacca nettamente dalla concezione neokantiana di ipotesi per il fatto che per lui l'ipotesi è sempre al tempo stesso essere, essa *esiste realmente* e *agisce realmente* sia sulla coscienza umana che sulle cose stesse. L'intelletto che pensa dialetticamente "crea le ipotesi non [solo] quali principi (*archas*), ma ipotesi nel senso *esistenziale* della parola"»[57]. Il punto centrale della trattazione di Losev, e non solo ai fini della critica al concetto di idea neokantiano, è che Platone, inserendo un principio extra-ipotetico – *arche anypothetos*, che in questo caso è l'idea del Bene –, rende ragione della correlazione tra essere e pensiero in una prospettiva ontologica, e non soltanto logica; attribuire semplicemente l'essere all'idea non porta a quest'ultima nulla di nuovo – e la stessa critica può rivolgersi a Hegel, che logicizza l'essere identificandolo con l'idea, ma non fonda tale pensiero su un principio stabile e esterno rispetto ad essa. La posizione platonica va oltre il livello del puro postulato logico, poiché non intende con il termine *ipotesi* una pura possibilità, ma la realtà effettiva, risolvendo così, secondo Losev, la questione fondativa.

Affermare la conoscibilità dell'*eidos* costituisce inoltre, oltre che una netta opposizione al kantismo, anche una chiara presa di posizione sulla linea del realismo ontologico, nel senso di connessione tra essenza e sua manifestazione fenomenica, che permette di evitare l'accentuazione dell'una o dell'altra. Rispetto a questo punto Losev si distanzia esplicitamente da qualsiasi kantismo o trascendentalismo: anche se in senso logico, e non metafisico, neokantiani e fenomenologi restano ancora ancorati ognuno ai due lati opposti del dualismo kantiano, di cui i primi accentuano il fenomeno, mentre i secondi i "noumeni visibili" (*nagljadno zrimye noumeny*)[58].

---

[57] [Платон резко расходится с неокантианским пониманием ипотесы тем, что ипотеса для него есть в то же самое время бытие, она *реально существует* и *реально воздействует* и на человеческое сознание и на самые вещи. Ум, мыслящий диалектически, "создает ипотесы не в качестве [только] приципов (*archas*), но ипотесы в *бытийном* смысле слова"] *IAE. Sofisty. Sokrat. Platon*, cit., p. 746.

[58] Cfr. *VI*, pp. 868. Losev inserisce kantismo e fenomenologia all'interno dell'agnosticismo, una delle quattro posizioni ontologiche possibili che individua, riallacciandosi all'analoga analisi di Florenskij in *Smysl' idealizma*, in relazione alla concezione di idea, cosa, termine e concetto. Soltanto il simbolismo, come accettazione di significato e fatto – l'antinomia di fatto e significato (*po smyslu-po faktu*) di *Dialektika chudožestvennoj formy* – riesce a gettare un ponte tra fenomeno e noumeno che superi l'abisso creato dal pensiero moderno europeo. Cfr. A.F. Losev, *O edinstve ontologii*, cit., p.186.

Infine, sostenere l'immediatezza intuitiva dell'*eidos* come visione intellettuale dell'intero – e non della parte prima che dell'intero, poiché l'intero non è unione di parti – comporta al tempo stesso alcune importanti conseguenze sul piano gnoseologico.

In questo senso, occorre precisare quale sia la posizione di Losev rispetto al problema dell'astrazione. È noto che, se per Platone generale e individuale sono entrambe astrazioni, seppure in modalità e a livelli diversi – per cui l'individuale trova il suo fondamento ultimo nel generale, che dunque lo precede –, per Aristotele soltanto la sostanza individuale è reale, mentre l'universale è astratto, in quanto consiste nell'astrazione a partire da segni comuni in un gruppo di oggetti (*Analitici secondi* 97b)[59].

> Osservando il primo oggetto blu, lo vediamo necessariamente proprio come blu, vale a dire che già nel primo degli oggetti blu da noi percepiti osserviamo il colore blu come concetto di genere (*rodovoe*). Il blu non risulta affatto dal raggruppamento dei segni del colore blu di questa o quella molteplicità di oggetti; e se vogliamo volgere l'attenzione al segno del colore blu, questo si mostra a noi già nel primo oggetto blu, senza alcun passaggio a qualsivoglia innumerevole quantità di oggetti blu. E se vogliamo davvero estrarre il colore blu dagli oggetti blu e concentrare su di esso la nostra attenzione, allora significa che abbiamo abbandonato tutti gli altri segni degli oggetti, tranne il colore blu, e abbiamo dimenticato che cosa sono propriamente gli oggetti blu che osserviamo nella loro concretezza. Così facendo, otteniamo effettivamente il colore blu come concetto di genere. Tuttavia tale concetto di genere sarà così misero, vuoto e disincarnato, che non potremo ricavarne proprio nulla[60].

Il generale, il concetto di genere è «legge e principio di strutturazione di tutto il particolare forse però manterrei la distinzione tra singolare (*ediničnyj*) e particolare (*častnyj*) che cade sotto tale generale. [...] In tal senso il generale non è una struttura separata e isolata da tutto

---

[59] Cfr. *KPA,* pp. 594-595.

[60] [наблюдая уже первый синий предмет, мы необходимым образом видим его именно как синий, то есть эту синеву как родовое понятие мы наблюдаем уже в первом из воспринимаемых нами синих предметов. Синева получается вовсе не их сложения признаков синевы того или иного множества предметов; и если мы хотим обратить внимание на признак синевы, то он виден нам уже на первом синем предмете, без всякого перехода в какое-нибудь огромное количество синих предметов. И если мы хотим действительно извлечь-синеву из синих предметов и на ней сосредоточить наше внимание, то это значит, что мы отбросили все прочие признаки предметов, кроме их синевы, и забыли, чем, собственно говоря, являются наблюдаемые нами синие предметы в их конкретности. Синеву как родовое понятие мы при этом действительно получим. Но такое родовое понятие будет настолько бедным, пустым и бесплодным, что из него мы ровно ничего вывести не сможем] *PSIRI*, p. 45. Va sottolineato che inoltre Losev qui per riferirsi all'aridità del concetto generale ottenuto tramite l'astrazione da segni particolari utilizza lo stesso termine ("disincarnato", *besplodnyj*) che applica all'idealismo hegeliano.

il resto, ma è la *Legge*, che designa vittoriosamente lo scorrere di tutto il particolare corrispondente»[61].

Il problema di fondo potrebbe allora essere ricondotto alla distinzione tra fenomenologia e dialettica, vale a dire tra il piano intuitivo-descrittivo, dallo svolgimento lineare, all'individuazione dei nessi che portano alla determinazione del significato tramite la dialettica, che invece è *sinottica,* permettendo la visione globale della cosa nella sua struttura:

> La *fenomenologia* come visione dell'essenza che si manifesta nel fenomeno, è una componente permanente di tali dottrine. Invece la visione di tutto ciò che si manifesta e dei suoi diversi aspetti in una contemplazione generale unica e diffusa è la *dialettica* – altra componente di tale ontologia, che si fonde in un tutt'uno con la fenomenologia (cfr. Plat. R.P. VII, 537c: ὁ μὲν γὰρ συνοπτικὸς διαλεκτικός, ὁ δὲ μὴ οὔ)[62].

1.3.1 *Eidos* e *logos*

Quanto è emerso dalla caratterizzazione dell'*eidos* porta inoltre a interrogarsi su come Losev concepisca il concetto (*ponjatie*), e quale sia la sua peculiarità rispetto all'*eidos* stesso. Spostando dunque la riflessione su questo ambito, si schiude un'ulteriore questione: quella relativa alla differenza tra *eidos* e *logos*, che costituiscono entrambi due componenti dell'essenza. L'aspetto eidetico dell'essenza va infatti distinto dal suo aspetto logico; se l'*eidos* è essenza manifesta dell'oggetto, suo struttura semantica interna, il *logos* ne rappresenta il carattere formale e derivato, risultato di un'astrazione successiva al momento immediato e intuitivo:

> Il fatto è che la datità immediata, se la si vuole concepire, si trasforma in una certa struttura astratta, che costituisce un esatto parallelo dell'oggetto percepito, ma al tempo stesso è data in una certa

---

61 [законом и принципом для конструирования всего единичного, что подпадает под это общее. [...] В этом смысле общее не есть уединенная и от всего иного изолированная структура, но она есть *Закон*, победительно указывающий на протекание всего соответствующего единичного] Ivi, p. 46.

62 [*Феноменология* как узрение сущности, явленной в явлении, есть неизменное слагаемое подобных учений. Узрение же *всего* являемого и разных его видов – в одном и общем обобщенном созерцании, есть *диалектика* – другое слагаемое такой онтологии, сливающееся в одно с феноменологией (ср. Plat. R.P. VII, 537c: ὁ μὲν γὰρ συνοπτικὸς διαλεκτικός, ὁ δὲ μὴ οὔ)»] A.F. Losev, *O edinstve ontologii*, cit., pp. 186, 187. Lo stesso passo della *Repubblica*, traducibile come «colui che è capace di avere uno sguardo d'insieme è dialettico, colui che non vi riesce, non lo è» [кто способен все обозреть, тот – диалектик, кому же это не под силу, тот - нет], è citato da Florenskij, cfr. P.A. Florenskij*, Il significato dell'idealismo,* cit., p. 138.

> forma concepita e logicamente fondata. L'astrazione compare qui perché invece della datità viva e immediata si ottiene una regolarità concepita *logicamente*[63].

Losev insiste sulla fondamentale distinzione tra aspetto eidetico e logico dell'oggetto, che spesso la logica tradizionale riunisce, confondendoli, nel concetto, ed elenca una serie di punti che tenteremo di riassumere brevemente. La differenza essenziale tra *eidos* e *logos* consiste innanzitutto nella loro rispettiva modalità di datità (*dannost'*). Al contrario del *logos*, che è complesso – nel senso specificatamente matematico del termine, acquista cioè significato soltanto come unione e somma di molteplici momenti –, l'*eidos* è semplice; comprende diverse parti, ma in esso resta centrale il momento della loro unità assoluta, definito momento di "unità super-semantica" (*sverch-smyslovoe edinstvo*) come principio di unità dell'*eidos*[64]. In altre parole, l'*eidos* è unitario nella sua struttura, è una immagine (*kartinnost'*) che racchiude in sé diversi momenti, mentre il *logos* è discreto (*diskretnoe*) e molteplice, in modo analogo per cui il concetto logico-formale è la somma dei momenti del contenuto (*priznaki*).

> Soltanto nella logica formale si può parlare di differenza tra «estensione » del concetto e suo «contenuto»; essa sorge in virtù del fatto che l'*eidos* viene pensato nella modalità di determinazione e pensiero del *meon*; ciò che nell'*eidos* viene pensato intuitivamente come scultura semantica dell'oggetto, nella logica è dato come elenco astratto di segni (*priznaki*), come «contenuto», mentre quello che nell'*eidos* non si pensa affatto — lo sfondo assoluto-meonico — , si trova nel *logos*, poiché quest'ultimo è forma di pensiero del *meon* tramite l'*eidos*, ha il ruolo di principio che delimita la significatività dell'*eidos* entro un certo grado di definizione reciproca di *eidos* e *meon*, ed è dato come estensione del concetto, per cui si comprende perfettamente che all'aumentare di tale estensione, vale a dire al diminuire della meonizzazione dell'*eidos*, il «contenuto», vale a dire la quantità di momenti meonici, diminuisce, e che tanto più è ridotta l'estensione, vale a dire tanto più l'*eidos* si immerge nell'ombra, tanto più è ricco il «contenuto» del concetto, vale a dire tanti più sono i momenti dell'*eidos* occupati dal *meon*[65].

---

63 [Дело в том, что непосредственная данность, если вы хотите ее осознать, превращается в некую абстрактную структуру, представляющую собою полную параллель ощущаемого предмета, но в то же время данную в некоей осознанной и логически обоснованной форме. Абстрактность появляется здесь потому, что вместо живой непосредственной данности вы получаете *логически* осознанную закономерность] *FI*, p. 621.

64 Ritorna qui il riferimento di Losev a un principio extra-ipotetico (*besipotesnyj princip,* o *bespredposyločnoe načalo*), che costituiva il nocciolo della critica al concetto di idea neokantiano, non ancorata ad alcuna realtà esterna all'ipotesi. Cfr. *IAE.. Sofisty. Sokrat. Platon*, cit., pp. 747-750; cfr. A. Dobrochotov, *"Volny smysla", ili genologija A.F. Loseva v traktate "Samoe samo"* ["Le onde del significato" o l'*henologia* di A.F. Losev nel trattato *Samoe samo*], in Id., *Izbrannoe* [Opere scelte], Izdatel'skij Dom "Territorija buduščego", Moskva 2003, pp. 344, 345.

65 [Только в формальной логике и может идти речь о разнице между «объемом» понятия и «содержанием» его; она возникает благодаря тому, что эйдос мыслится в модусе оформления и осмысления меона; то, что в эйдосе интуитивно мыслится как смысловое изваяние предмета, в логике дано как абстрактное перечисление признаков, как «содержание», а то, что в эйдосе совсем не мыслится — абсолютно-меональное окружение,— то самое в логосе, поскольку последний — форма осмысления эйдосом меона, играет роль принципа, ограничивающего значимость эйдоса в пределах данной степени взаимоопределения эйдоса и меона, и дан как объем понятия, причем совершенно делается понятным,

Se l'*eidos*, inteso come "generalità individuale" (*individual'naja obščnost'*) – secondo una delle espressioni antinomiche utilizzate da Losev –, indica il fatto che tutti i diversi momenti sono riuniti in un unico punto, di conseguenza ognuno di questi momenti coincide con l'intero. In questo senso, tanto più l'oggetto dell'*eidos* è generale (*obščee*), più l'*eidos* sarà individuale, poiché, includendo diversi segni (*priznaki*), l'immagine (*obraz*) che si otterrà sarà maggiormente complessa e determinata. Nel caso del *logos*, accade invece il contrario; più l'oggetto è generale, più il concetto logico sarà formale e semplice.

In definitiva, la differenza tra *eidos* e *logos* può essere ricondotta a due visioni contrapposte: quella che guarda all'intero e quella che concepisce l'intero come somma delle sue parti. Quest'ultimo è il caso della logica formale, che giunge al tutto tramite una serie di segni derivanti dall'elaborazione del pensiero astratto. Su quest'ultimo punto Losev torna più volte in relazione alla definizione del concetto e del suo carattere enumerativo, quale somma di segni (*priznaki*)[66]. «L'*eidos* è semplice e intero, e della separazione ed enumerazione dei suoi momenti vive il *logos*, il «concetto»; lo stesso «concetto» ricopre infatti il ruolo di momento enumerativo, è la registrazione di momenti separati, e non può essere intero e semplice»[67].

Tuttavia ciò non significa da parte di Losev un rifiuto della logica; la logica costituisce comunque una parte importante e necessaria della fenomenologia dialettica, anche se Losev precisa che ciò resta valido soltanto se si intende il *logos* in quanto tale, e non come trasposizione su di esso delle singole realtà eidetiche, operazione che equivarrebbe a una distorsione della funzione del *logos* e dunque a una ipostatizzazione dell'astratto.

что с увеличением этого объема, т. е. с уменьшением меонизированности эйдоса, «содержание», т. е. количество меональных моментов, уменьшается, а чем меньше объем, т. е. чем в большую тьму погружается эйдос, тем богаче «содержание» понятия, т. е. тем больше меоном захваченных элементов эйдоса] *FI*, p. 705.

66 Un ragionamento analogo appartiene a S. Frank, che, in opposizione ai neokantiani affermava che il concetto non può contenere pienamente il suo contenuto, che invece si basa su una datità immediata e intuitiva, resa nel concetto attraverso una successiva astrazione. In altri termini, il concetto come insieme di segni (*sovokupnost' priznakov*) rappresenta dunque qualcosa di secondo e derivato rispetto al contenuto di tali segni. Cfr. E.A. Sčastlivceva, *Očerki razvitija fenomenologičeskoj mysli v Rossii* [Saggi sullo sviluppo del pensiero fenomenologico in Russia], Letnij sad, Moskva 2012, p. 165.

67 [Прост и целен эйдос, выделением и перечислением моментов которого живет логос, «понятие»; само же «понятие» как раз играет роль перечисленного момента, оно есть регистрация отдельных моментов, и ему нет возможности быть цельным и простым] *FI*, p. 704.

In ultima analisi, si tratta di due differenti livelli di pensiero, che implicano inoltre che due diversi modalità di relazione con il proprio oggetto, l'*eidos* come essere (*suščee*) immediato e il *logos* come «divenire semantico dell'essenza nell'essere-altro» (*smyslovoe stanovlenie suščnosti v inobytie*)[68], l'uno come volto manifesto (*javlennyj lik*) e l'altro come principio e metodo, legge del pensiero – anche in questo caso la terminologia di Losev su questo punto non è estranea al riferimento critico ai neokantiani –, non possono infatti possedere lo stesso livello di realtà. Il *logos* rappresenta una forma di riflessione il cui materiale è fornito dal piano eidetico, e dunque non ha un rapporto diretto con la realtà a cui si riferisce se non attraverso l'eidetica.

> In poche parole, l'*eidos* della cosa è la cosa stessa. Il *logos* della cosa è un certo momento astratto della cosa; esso è reale non nella misura in cui è espressione immediata dell'essenza della cosa, ma nella misura in cui è concezione della sua natura metodologica e di principio (*principnoj*). Il *logos* non è reale al pari dell'*eidos*. Il *logos* è reale come principio e metodo, come strumento, le pinze con le quali si prendono le braci dal fuoco, ma non come il fuoco stesso[69].

In definitiva, si può affermare che in Losev il momento dialettico precede quello speculativo, in cui quest'ultimo rappresenta una riflessione a partire dall'iniziale percezione eidetica. In effetti, l'insistenza sull'immediatezza e la trasparenza (*prozračnost'*) dell'*eidos* ne sottolinea la caratteristica di semplicità e originarietà rispetto all'elaborazione che comporta l'astrazione operata dal *logos*. Si tratta dunque di due diversi modi di accostarsi all'essenza: l'intuizione del significato «incarnato esistenzialmente» (*suščnostno voploščen*), nella sua manifestazione (*javlennost'*), e la speculazione.

> Dunque, l'*eidos* si presenta come scultura, come volto e immagine del significato; il *logos* è l'essenza come principio e metodo di manifestazione dell'*eidos* nell'«altro». *L'eidos viene visto dal pensiero, viene compreso dall'intelligenza, è contemplato intellettualmente, il logos, invece, non viene visto dal pensiero, ma viene posto da esso: non è toccato dalla ragione, ma consiste nelle pinze con le quali la ragione rimesta nell'oggetto; non è contemplato intellettualmente, ma è*

---

68 Ivi, p. 708. Va sottolineato che qui Losev si riferisce a un divenire che resta sul piano del significato. Nella stessa opera viene infatti distinto un divenire intralogico (*vnutrilogičeskoe stanovlenie*), interno al secondo principio, come opposizione di essere e non essere, e un divenire alogico, che caratterizza invece il terzo momento dialettico, per sottolinearne il movimento che progressivamente si allontana dalla sfera del puro significato per aprirsi a quella della fatticità e dell'espressione.

69 [Эйдос вещи без всяких околичностей есть сама вещь. Логос вещи есть некоторый абстрактный момент в вещи; он реален не в меру непосредственного выражения им сущности вещи, но в меру осознания его методологической и принципной природы. Логос реален не как эйдос. Логос реален как принцип и метод, как инструмент, как щипцы, которыми берут огонь, а не как самый огонь] Ivi, p. 706. Sulla corrispondenza di *eidos* della cosa e cosa si era già espresso Florenskij, che Losev conosceva personalmente e doveva avere ben presente mentre scriveva *Filosofija imeni,* in relazione al rapporto tra nome divino e Dio.

> *soltanto un compito, un'intenzione, un metodo, una legge, pura possibilità di concepimento intellettuale*[70].

Il riferimento di Losev all'*eidos* come "scultura semantica" (*smyslovoe izvajanie*) ne sottolinea il carattere visivo – la "visione" in senso husserliano –, che costituisce la maggiore differenza rispetto al *logos*; quest'ultimo restituisce infatti il suo oggetto non come trasparenza, ma come discorso, poiché rappresenta puramente una modalità di vedere l'oggetto, un *metodo* di approccio ad esso. Questa espressione si rivela inoltre particolarmente interessante ed evocativa perché consente di fissare una serie di punti fondamentali circa il concetto di *eidos*; innanzitutto, il suo carattere visivo, immediato. In secondo luogo, ne evidenzia l'immutabilità nel tempo: in quanto puro significato, l'*eidos* ha un carattere stazionario. Losev utilizza il termine "stazionario" (*stacionaren*) per differenziarlo da "statico" (*statičeskij*); in effetti dal punto di vista della sua logica interna l'*eidos* è dinamico, e al tempo stesso è una certa "scultura" – definizione che richiama la concezione "scultorea" loseviana della cultura antica –, presenta una certa struttura stabile. Nonostante i numerosi aspetti che li distinguono, *eidos* e *logos* non sono separati, ma sono complementari e direttamente connessi tra di loro, coesistono all'interno dell'essenza come due diverse modalità di darsi, sono uno l'essenza dell'altro: «il *logos* è l'*eidos* privato del momento eidetico-iletico […] l'*eidos* è il *logos* incarnato nell'elemento iletico»[71].

> Dunque, nell'*eidos* vivo e unitario vi sono tre strati: 1) logico, semantico-astratto, 2) propriamente eidetico, o incarnazione ideale del *logos* nell'"immagine" ideale-ottica, e 3) iletico, momento dell'"altro", del momento dell'annullamento meonico e della mobilità, del flusso semantico e della vitalità dell'*eidos*, vale a dire dell'oggetto stesso. Tale caratterizzazione triadica dell'*eidos* si appoggia esclusivamente sullo strato intermedio, sulla parte ideale e ottica, solo "guardando" alla quale possiamo costruire tanto i nessi logici quanto quelli iletici. Questo è il paradigma di ogni conoscenza, per utilizzare un termine antico[72].

---

70 [Итак, эйдос является как изваяние, как лик и картина смысла; логос являет сущность как принцип и метод проявления эйдоса в «ином». *Эйдос видится мыслью, осязается умом, созерцается интеллектуально; логос — не видится мыслью, но полагается ею; не осязается умом, но сам есть щупальцы, которыми ум пробегает по предмету; не созерцается интеллектуально, а есть лишь задание, заданность, метод, закон, чистая возможность интеллектуального созерцания*] Ivi, p. 707. Il corsivo è di Losev. Il riferimento all'*eidos* come immagine (*izvajanie*) richiama direttamente alla dottrina dell'icona e alla sua funzione evocatrice e simbolica che desta, più che una visione sensibile, una visione spirituale nella quale il fedele entra in contatto con l'archetipo.

71 [логос есть эйдос, лишенный эйдетически-гилетического момента […] эйдос есть логос, воплощенный в гилетической стихии] *MPL*, p. 428.

72 [Значит, в живом и цельном эйдосе три слоя: 1) логический, отвлеченно-смысловой, 2) собственно эйдетический, или идеальная воплощенность логоса в идеально-оптической "картине", и 3) гилетический, момент "иного", меонального размыва и подвижности, смысловой текучести и жизненности эйдоса, т. е. самого предмета. Вся эта тройная характеристика эйдоса держится исключительно средним слоем, идеально- оптической стороной, "глядя на" которую мы только и

Nonostante l'*eidos* racchiuda in sé il momento logico, analitico, della frammentazione, resta tuttavia principale il suo carattere unitario come datità immediata. Come nota Ljudmila Gogotišvili, tale affermazione può essere interpretata come un tentativo di integrare due importanti tradizioni filosofiche, neokantismo e fenomenologia, che dell'*eidos* ammettevano un solo aspetto, dinamico o statico: «Mantenendo, nella concezione loseviana, l'aspetto husserliano di integrità e identità, gli *eidos* vengono al tempo stesso pensati neokantianamente come dinamici, e non solo dinamici al loro interno, ma anche dal punto di vista delle loro differenti relazioni a priori»[73].

All'interno di questa caratterizzazione di *eidos* e *logos*, tra due approcci all'essenza diversi, anche se al tempo stesso intimamente legati, emerge anche la sostanziale caratteristica della logica dialettica così com'è intesa da Losev. In *Muzyka kak predmet logiki* il discorso sulla distinzione tra *eidos* e *logos* viene infatti ampliato nell'ambito della critica del principio di ragion sufficiente schopenhaueriano (*zakon osnovanija*), che si fonda sulla legge di separazione assoluta di ogni A e B (*zakon absoljutnoj razdel'nosti vsjakich A i B*). Si tratta quindi di una critica alla logica formale – a quel kantismo che Losev definisce "agnostico" perché separa elementi intrinsecamente connessi – , che traccia una netta demarcazione tra A e B come causa ed effetto, fondamento e suo oggetto, che aveva avuto varie trattazioni da parte dei pensatori russi del periodo – P.A. Florenskij, S.L. Frank – in relazione alla concezione antinomica della realtà come organica, non slegata dalla concezione matematica di discontinuità e di infinito a cui si accennerà in seguito.

Ciò che a Losev interessa sottolineare è che, se gli elementi semantici sono dati nell'*eidos* come un "intero vivo" (*živoe celoe*), nel *logos* essi sono posti come slegati l'uno dall'altro, e la relazione che intercorre tra di essi resta ontologicamente ingiustificata, è puramente esteriore. Alla logica "logica", del *logos* (*logičeskaja logika*), Losev contrappone la logica eidetica, fondata su altre leggi rispetto a quelle tradizionali aristoteliche, che possono essere riassunte nella generale "legge di separazione nell'identità organica" (*zakon razdel'nosti v*

можем конструировать как логические, так и гилетические связи. Это - парадейгма всяческого знания, употребляя античный термин] Ivi, p. 496. Si vedrà più avanti come questa tripartizione sia essenziale per comprendere la qualificazione della costruzione dell'oggettualità musicale nella coscienza come costruzione iletica.

73 [Сохраняя в лосевском понимании по-гуссерлевски целостный и самотождественный аспект, эйдосы, вместе с тем, мыслятся по-неокантиански динамичными, причем динамичными не только внутри себя, но и с точки зрения их разнообразных априорных соотношений друг с другом] L.A. Gogotišvili, *Neprjamoe govorenie*, cit., p. 239.

organičeskom toždetsve). In altri termini, A è e non è B al tempo stesso. Non si sta qui escludendo il principio di causalità in generale, al contrario, la dialettica eidetica vuole sottolineare proprio, in opposizione alla logica, un più intimo nesso, anche causale, tra gli elementi del reale. Su questo punto si concentra il *pathos* polemico di Losev; il rapporto tra elementi proposto dalla logica come nesso esteriore è un semplice postulato, non viene motivato, poiché l'obiettivo non è sottolinearne l'individualità, ma soltanto il loro reciproco rapporto.

Il fatto che Losev si riferisca al tempo stesso a individualità e intero vivo potrebbe non apparire del tutto chiaro, tuttavia va ricordato che con individualità (*individual'nost'*) si intende una certa qualità, il divenuto del quarto momento dialettico, come singolarità autonoma[74]. Non a caso per riferirsi all'elemento A come al tempo stesso identico e non identico a se stesso, utilizza il termine matematico di discontinuità (*nepreryvnost'*) del cambiamento che costituisce la base dell'oggetto vivo, visto non da una prospettiva logico-astratta, ma nella sua realtà concreta. L'*eidos* dunque non è né fenomeno empirico né atto di coscienza, ma «essere vivo dell'oggetto, permeato dalle energie semantiche che vanno dalla sua profondità e si ricompongono nell'intera immagine viva del volto manifesto dell'essenza dell'oggetto»[75].

---

[74] Non è da escludere l'influenza della "monadologia evolutiva" di Nikolaj Bugaev e della relativa concezione della monade come individualità, che tuttavia non è, come era per Leibniz, un'entità indivisibile e inestesa, ma costituisce un'unità autonoma che si struttura in relazione alle altre monadi. Questo pensiero, che era nato in opposizione al determinismo, è ripreso anche da P.A. Florenskij, cfr. P.A. Florenskij, *Ob odnoj predposylke mirovozzrenija* [Su un presupposto della visione del mondo], in Id., *Sočinenija v 4-ch tomach* [Opere in 4 volumi], t. 1, Mysl', Moskva 1994, pp. 70-78. «Dove vi è continuità cerchiamo l'intero, e dove vi è l'intero agisce la forma e, dunque, è presente una delimitazione individuale della realtà dall'ambiente circostante. In altri termini, in quel caso la realtà ha un carattere discreto, è una certa monade, vale a dire è un'unità indivisibile in sé chiusa (ovviamente in senso relativo)» [Где обнаруживается прерывность, там ищем целого, а где есть целое - там действует форма, и, следовательно, есть индивидуальная ограниченность действительности от окружающей среды. Иначе говоря, там действительность имеет дискретный характер, есть некоторая монада, т.е. в себе замкнутая (конечно, относительно) неделимая единица], P.A. Florenskij, *Pifagorovy čisla* [I numeri pitagorici], in Ju.M. Lotman (otv. red.), *Trudy po znakovym sistemam V* [Lavori sui sistemi semiotici V], Tartu 1971, p. 505.

[75] [живое бытие предмета, пронизанное смысловыми энергиями, идущими из его глубины и складывающимися в цельную живую картину явленного лика сущности предмета] *MPL*, p. 496.

Capitolo II

2.1 Musica e matematica. La struttura logica della musica

2.1.1 La logica dell'intero e delle parti

La problematica mereologica e la teorizzazione che di essa viene proposta da Losev nelle sue opere richiede anzitutto una trattazione di alcune questioni preliminari. La logica dell'intero e delle parti rappresenta infatti uno dei nodi fondamentali della filosofia loseviana, e ha al contempo importanti conseguenze, oltre che gnoseologiche, anche sul piano della concezione del tempo e della musica. Tale rapporto, che si rivela decisivo per comprendere la natura dell'essere musicale – come forma che si sviluppa nel tempo –, al tempo stesso poggia le proprie basi su una tradizione di pensiero ben definita, specificatamente russa, che reca con sé una precisa concezione del problema – già platonico – del rapporto tra l'uno e il molteplice.

In effetti, va ricordato che la questione del rapporto tra l'intero e le parti costituiva uno dei punti centrali di riflessione della filosofia religiosa russa degli anni Venti, che si muoveva sul terreno comune della teologia bizantina. La corrente palamita[1] in particolare aveva introdotto, già nel XIV secolo, la fondamentale distinzione filosofica tra essenza e energie divine per fornire una spiegazione del rapporto di comunicazione tra increato e creato, in altri termini, del processo di derivazione dei molti dall'Uno. Secondo la tesi principale della dottrina palamita – che aveva dato luogo ad accese dispute interne alla Chiesa ortodossa[2] – quella delle energie rappresenterebbe una sfera intermedia tra essenza

[1] Dottrina ontologica dell'Oriente greco, sviluppata da S. Gregorio Palamas, sorta al fine di giustificare l'esicasmo tramite la riflessione sul valore da attribuire della luce sperimentata dai discepoli sul monte Tabor durante la Trasfigurazione. Tale luce viene intesa come essenzialmente divina e increata, senza tuttavia affermare l'attingibilità e conoscibilità dell'essenza di Dio. Cfr. E. von Ivánka, *Platonismo cristiano. Recezione e trasformazione del Platonismo nella Patristica*, trad. it. E. Peroli, Vita e Pensiero, Milano 1992, pp. 313-315.

[2] La controversia dogmatica sorta tra Chiesa bizantina e movimento esicasta fu dibattuta durante il concilio di Costantinopoli del 1351. In particolare, l'accusa che veniva rivolta agli esicasti era quella di messalianismo, dal momento che essi pretendevano di identificare nella luce taborica la luce divina increata, sostenendo così la possibilità della manifestazione di Dio nel mondo finito e dunque un rapporto con l'Assoluto senza l'intervento della grazia. Anche la successiva sistemazione concettuale rappresentata dalla dottrina delle energie di Gregorio Palamas era fortemente osteggiata, poiché con l'introduzione del concetto di energie Dio non era più pensato come unità semplice e indivisibile, ma come essere molteplice. Tuttavia i palamiti replicavano che l'energia non comporta in Dio alcuna divisione o separazione dalla sua essenza, secondo la

divina, inaccessibile e incomunicabile, e il mondo creato finito. L'uno deve essere concepito al tempo stesso come unità indivisibile e tutto, ciò che comprende le singole parti, secondo una duplice direzione della processione dall'uno ai molti. In tal modo, nonostante l'essere finito non possa conoscere direttamente l'essenza dell'Assoluto nella sua unità semplice – poiché ciò significherebbe raggiungere un'identificazione con esso, affermando che essere finito e Assoluto possano coincidere –, può tuttavia conoscerne le energie, concepite come attività divine increate rivolte verso l'esterno. Si comprende allora come all'interno di tale metafisica un argomento particolarmente dibattuto e di difficile definizione concettuale fosse proprio quello della partecipazione. Assumendo che la sostanza di Dio sia interamente se stessa e integra in ognuna delle sue parti, partecipare totalmente o parzialmente alla sua essenza significherebbe giungere alla conclusione, certamente inammissibile sul piano teologico, dell'identificazione con Dio stesso[3]. Al contrario, se si afferma che i diversi gradi dell'essere partecipano di Dio, è necessario che la provvidenza e la grazia assumano già in Dio stesso la forma della molteplicità. Il nocciolo del problema consisteva nell'individuare una soluzione che permettesse di conciliare la perfezione divina nella sua integrità e immutabilità da un lato, e la sua relazione con l'essere creato dall'altro. La soluzione palamita, evitando di definire tale relazione come identificazione e riferendosi invece alla nozione di partecipazione, consisteva nell'affermare la presenza dell'Uno in ogni suo elemento in una forma modificata senza tuttavia negarne la semplicità. Se infatti si assume che quando una cosa partecipa di un'altra può avere in sé soltanto una parte di ciò di cui partecipa, in ciò di cui si partecipa deve necessariamente avere luogo una divisione che renda possibile tale rapporto di partecipazione. Di conseguenza, l'esigenza di mantenere la perfezione divina nella sua integrità e immutabilità da un lato, e la sua relazione con l'essere creato dall'altro, trovava una sintesi nell'assunto antinomico che Dio, indivisibile e semplice nella sua sostanza, al tempo stesso si moltiplica e si divide nelle sue energie, poiché la

formula per cui la luce taborica è Dio stesso nella sua sostanza, ma Dio non è tale luce. Affermando l'esistenza di una duplice processione tra mondo creato e increato, l'antinomica di essenza ed energie permetteva di mantenere contemporaneamente l'indivisibilità dell'essenza Dio e la molteplicità delle sue energie. Cfr. *OASM*, pp. 865-868, 873; A.F. Losev, *Problemy filosofii imeni*, cit., pp. 228, 229, 297, 298.

[3] In questo punto si riassume l'attacco ai palamiti del vescovo Barlaam; quest'ultimo interpretava la luce taborica dei monaci esicasti come luce creata da Dio. Al contrario, gli esicasti sostenevano che la luce fosse increata; in effetti Palamas non intendeva introdurre nella sostanza divina alcuna divisione, e proprio per questo affermava che l'energia divina fosse distinta dall'essenza, ma inseparabile da essa.

partecipazione preesiste necessariamente in ciò di cui partecipa[4]. In effetti, come sottolinea Endre von Ivánka nel suo studio sul platonismo cristiano, rispetto alla prospettiva teologica occidentale, la spiritualità orientale è caratterizzata dalla costante tensione a individuare una mediazione, dunque esige una divinizzazione non soltanto esteriore, ma pienamente ontologica, poiché «l'uomo deve partecipare anche nella sua essenza, nel suo *essere*, e non solo nella sua attività, a qualcosa che è in sé divino ed eterno. L'Oriente esige, pertanto, il concetto di una grazia *increata*»[5]. Senza dilungarci ulteriormente sul contenuto dottrinale della teoria palamita, è possibile affermare, da quanto si è esposto, che quella che a prima vista potrebbe apparire come una questione essenzialmente legata all'ambito religioso, in realtà, attraverso questa prima ed essenziale concettualizzazione, costituiva lo sfondo teorico per il fiorire di una precisa concezione del rapporto tra l'intero e le parti, alla quale sul finire del XIX secolo attingerà – seppure nelle sue diverse declinazioni – la filosofia dell'unitotalità a cui si accennava in precedenza.

Tale corrente di pensiero, ponendo alla base del reale un principio unitario, si concentrava sul problema della definizione dei rapporti tra la molteplicità del reale e il suo sostrato unitario; di conseguenza, si tentava di rendere conto e di giustificare, ontologicamente e logicamente, la relazione tra uno e molteplice. Questo discorso, permeato di echi neoplatonici e di richiami alla mistica medievale, si declina in modo particolare proprio perché indissolubilmente connesso ad alcune specificità del pensiero russo. In effetti,

---

[4] I palamiti si riallacciavano al filone di pensiero neoplatonico che individuava una continuità tra Dio e mondo finito, riferendosi in particolare a Dionigi Areopagita, il quale, servendosi del modello della comunicazione tra sfere dell'essere – seppure abbandonandone i presupposti emanazionistici –, aveva inserito tra partecipante e partecipato l'*autometoké*, auto-partecipazione o partecipazione preesistente in ciò di cui le altre cose partecipano. Cfr. E. von Ivánka, *op. cit*. p. 326.

[5] Ivi, p. 325. E' proprio su questo punto che von Ivánka rintraccia la fondamentale differenza in campo teologico tra Occidente e Oriente; il primo, basandosi su presupposti aristotelici, nega la conoscibilità dell'essenza divina, escludendo dunque la possibilità di una comunicazione tra mondo finito e infinito, mentre il secondo conserva nel proprio bagaglio dottrinale l'influenza della teoria neoplatonica delle emanazioni. La teologia bizantina sottolinea il momento della continuità tra sfere diverse dell'essere, e interpreta dunque il creato come irraggiamento del divino, che nel suo allontanamento progressivo dalla fonte luminosa – o meonizzazione, per utilizzare un termine ricorrente in Losev – acquista un sempre maggiore oscuramento e indebolimento, senza perdere tuttavia il legame vitale con la propria fonte. A partire da questi presupposti, si comprende come la grazia non sia concepita soltanto come illuminazione mistica, ma soprattutto come partecipazione a Dio, per cui il processo di derivazione del finito dall'infinito viene ad assumere un maggiore spessore ontologico. La comunicazione e derivazione dall'origine diventa allora garanzia della coesione tra creatore e creato. Secondo V. Losskij il punto centrale della questione a questo proposito consiste nella diversa interpretazione della grazia: mentre la concezione occidentale di essa implica l'idea di causalità – la grazia come effetto della causa divina –, per il pensiero orientale le energie sono processi naturali, cfr. V. Losskij, *La teologia mistica della Chiesa d'Oriente. La visione di Dio,* trad. it. M. Girardet, Il Mulino, Bologna 1967, p. 81.

la nozione di unitotalità può essere a sua volta interpretata come una ulteriore riformulazione e sistematizzazione di un pensiero che trova la sua origine nel principio slavofilo della *sobornost'* (comunione), intesa quale unità della Chiesa come corpo collettivo vivificato dallo Spirito Santo; tale concetto non veniva ad assumere soltanto un significato morale e religioso, ma anche gnoseologico, come negazione della conoscenza della pienezza dell'essere attraverso strumenti separati – fede, ragione, sensi –, per affermare invece la conoscenza come modalità di comprensione della realtà intera nei suoi diversi aspetti. Rispetto al concetto di *sobornost'*, quello di *unitotalità* rappresenta una più ampia formulazione filosofica che tenta di fornire una giustificazione sul piano logico e razionale dell'unità intesa come sintesi universale alla luce della quale tutto trae valore, in virtù del suo legame con tale fonte originaria.

A partire da tale sfondo concettuale, si comprende dunque come nel pensiero russo acquisti progressivamente forza anche in ambito filosofico l'idea di una netta contrapposizione tra Oriente e Occidente, come tra due visioni del mondo e modalità di pensiero opposte[6]. In buona sostanza, il pensiero russo, rispetto a quello europeo, avrebbe conservato un approccio capace di abbracciare la totalità della realtà, rifiutandosi di ridurre quest'ultima a schema logico. In altre parole, all'ansia di schematismo dell'ordine occidentale che ragiona per rigide determinazioni, la filosofia russa oppone la costante tensione verso la concretezza della vita, nel tentativo di comprenderla attraverso uno sguardo omnicomprensivo che ricollega ogni individualità e rintraccia in ogni particolare le sue ragioni, contenute nell'essere della totalità. Si comprende allora la rilevanza della riflessione sul rapporto tra uno e molteplice, che andava ad assumere importanti conseguenze a livello filosofico.

---

[6] In generale l'idea dell'opposizione tra Oriente e Occidente risale al XIX secolo, quando in Russia si creano le due correnti di slavofilismo e occidentalismo; in particolare lo slavofilismo poneva l'accento sul carattere mistico del pensiero russo, in opposizione al razionalismo occidentale europeo. In ambito filosofico la prima puntuale formalizzazione della distinzione tra pensiero filosofico russo e occidentale (europeo) si deve a V.S. Solov'ev, che fa dell'opposizione tra logica e logica organica (la "dialettica positiva") uno dei motivi centrali della sua riflessione. Ciò tuttavia non deve essere letto come un rifiuto dell'Occidente europeo a favore dell'Oriente, ma soltanto come critica alla logica astratta che ha perso il contatto con il reale. Va infatti ricordato che il progetto solov'eviano, di cui tra l'altro Losev si è occupato sistematicamente, è diretto a riconciliare entrambi i termini sulla base del cristianesimo come terreno comune. Un altro riferimento filosofico importante in questo senso è N. Losskij, che in *Mir kak organičeskoe celoe* fondava l'intuitivismo sul concetto di "sistematicità del mondo" (*sistemnost' mira*), compresa come relazione tra elementi in cui ogni parte è inserita in una duplice correlazione, con le altre parti e con l'intero. Cfr. N. Losskij, *Mir kak organičeskoe celoe* [Il mondo come tutto organico], izdanie G.A. Lemana i S.I. Sacharova, Moskva 1917, p. 19.

L'insistenza sulla visione del mondo organica come opposta a una visione dualistica viene sottolineata da Vladimir Ern nella celebre distinzione tra *ratio* e *logos* come caratteristiche opposte di Oriente e Occidente: «Λόγος è l'appello rivolto alla filosofia a tornare dalla scolastica e dall'astrazione verso la *vita*, e, non costringendo la vita in schemi, ma al contrario, *dandole ascolto*, a farsi interprete ispirata e acuta del suo *significato* divino, della sua intima felicità, dei suoi compiti profondi»[7]. Al dualismo della *ratio* – il pensiero logico – la filosofia russa contrappone il *logos* antinomico che mantiene contemporaneamente intero e parti sullo stesso piano, nel rifiuto di pensare per poli opposti e inconciliabili. Il termine *logos* viene utilizzato da alcuni filosofi russi – Vladimir Ern, Pavel Florenskij – per indicare la conoscenza integrale e organica, fondata sull'equivalenza tra logica e intuizione, intelletto e fede. È chiaro che qui non si tratta del *logos* inteso nel senso in cui Losev lo sottopone a critica, vale a dire il logicismo (*logicizm*), come strumento di differenziazione e definizione, o ragione (*razum*), ma del logismo (*logizm*). Il *Logos* divino è la trama intima della realtà, l'essenza nascosta che pervade spiritualmente il reale, è *apokatastasis*, ritorno all'uno – secondo la concezione ciclica della realtà – come riunione di tutti gli esseri nel *logos*[8].

Di conseguenza è necessario porsi in un paradigma di pensiero che tenti di ricongiungere ogni individualità finita alla sua fonte, alla sua ragione – *logos*, appunto –, secondo la convinzione «la pienezza del tutto non è una somma delle parti, poiché ogni parte possiede la pienezza del tutto»[9]. È inoltre necessario precisare che qui non si tratta di un richiamo all'irrazionalismo, ma piuttosto al non razionalismo, concepito come il rifiuto di una ragione

---

7 [Λόγος - есть лозунг, зовущий философию от схоластики и отвлеченности вернуться к *жизни* и, не насилуя жизни схемами, наоборот, *внимая ей*, стать вдохновенной и чуткой истолковательницей ее божественного *смысла,* ее скрытой радости, ее глубоких задач] V.F. Ern, *Bor'ba za logos*, Put', Moskva 1911, p. 7.

8 Cfr. E. von Ivànka, *op. cit*., p. 235.

9 V. Losskij, *La teologia mistica della Chiesa d'Oriente. La visione di Dio*, cit., p. 169. Nel caso di Vladimir Losskij questa affermazione va letta, ancora una volta, in senso religioso; se da un lato Dio si manifesta al di fuori della sua essenza, la relazione inversa è resa possibile dalle energie divine che sono presenti in ogni cosa. Così, ad esempio, nel culto ortodosso l'icona rappresenta il centro materiale nel quale è racchiusa l'energia, ed essa viene ad assumere il significato di segno materiale della presenza del mondo spirituale. Tale concezione poggia sull'idea che non vi sia un ordine soprannaturale tra Dio e il mondo creato, in accordo con la teoria delle emanazioni neoplatonica che interpreta la realtà come un sistema di irraggiamenti a partire dal nucleo originario dell'Assoluto. Di conseguenza, ciò che per la teologia occidentale è il "soprannaturale", per l'Oriente è l'"increato", nella forma delle energie divine distinte dall'essenza di Dio, cfr. ivi, p. 81.

che, guidata dalla volontà di razionalizzazione, si rivela inadeguata a comprendere la realtà nella sua organicità.

Riportando allora il discorso alla logica dell'intero e delle parti, l'impossibilità per la *ratio* di mantenere al tempo stesso il pensiero di due cose differenti conduce alla conclusione che parti e intero siano entità distinte e indipendenti l'una dall'altra. Di conseguenza, secondo la modalità di pensiero della *ratio,* la categoria dei molti non può essere contenuta in quella di uno, non è il risultato di uno sviluppo interno a partire dall'uno, ma è semplice giustapposizione, unione meccanica e puramente esteriore di varie unità. In una tale prospettiva, dunque, anche eliminando uno degli elementi che lo costituiscono, l'intero resterebbe uguale a se stesso, poiché è qualcosa di distinto e indipendente dalle uno-unità che lo compongono. Il concetto di intero è invece inteso – platonicamente – da Losev come unità che è presente in ogni sua parte, e di conseguenza l'eliminazione di una delle parti avrebbe come conseguenza necessaria la modificazione dell'intero[10].

Il rapporto tra intero e parti ha inoltre importanti conseguenze anche sul piano della percezione e della comprensione (*ponimanie*): tra due elementi di un intero e l'intero non può esservi equivalenza, così come l'unione di tre linee è diversa dal triangolo come figura. Di conseguenza, si rende necessario pensare l'intero come diverso dalle parti. Secondo il ragionamento di Losev, ciò porterebbe ad avere cinque momenti: oltre a i due elementi e all'intero, anche i due elementi alla luce dell'intero. Tuttavia l'intero come qualcosa di diverso dalla somma dei suoi elementi non può essere separato dagli elementi, se non a rischio di ammettere un dualismo assoluto; esso deve avere una determinata relazione con le sue parti (le quali, in caso contrario, non sarebbero più parti di un intero in senso stretto). Deve allora esistere un terzo elemento che renda possibile la relazione dell'intero con le sue parti, e che non sia identificabile né con l'intero, né con la parte separatamente, ma che costituisca il passaggio dall'intero alla parte[11]. Come concepire tale nuovo elemento di

---

[10] Cfr. voce "cel'nost'" (intero) in A.F. Losev, *Estetičeskaja terminologija Platona* [La terminologia estetica di Platone], in *Iz istorii estetičeskoj mysli drevnosti i srednevekov'ja* [Dalla storia del pensiero estetico dell'antichità e del medioevo], Izd-vo Akademii Nauk SSSR, Moskva 1961, pp. 30-34. Lo stesso rapporto tra intero e parti si osserva nel concetto di struttura che negli stessi anni veniva messo a punto sia all'interno del formalismo – Ju.N. Tynjanov, R.O. Jakobson – che della scuola formale di G. Špet, e in particolare nella nozione di Tynjanov di sistema quale unità in cui gli elementi presentano uno sviluppo dinamico, cfr. O.A. Hansen-Löëve, *Russkij formalizm: metodologičeskaja rekonstrukcija razvitija na osnove principa otstranenija* [Il formalismo russo: ricostruzione metodologica dello sviluppo sulla base del principio di straniamento], trad. dal ted. S.A. Romaško, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 2001, p. 256.

[11] Cfr. *VI*, pp. 825, 826.

connessione? Sembra che in questo punto si riproponga il problema platonico della *methexis*, al quale, in un'ottica diversa, si accennava in precedenza in relazione all'*eidos*. Nella dialettica loseviana questa relazione, come si è visto, è resa possibile dal numero, inteso come significato del passaggio dall'uno al molteplice. Anche all'interno logica dell'intero e delle parti il numero, come atto del porre, intermedio tra primo e secondo momento dialettico, rappresenta il concetto chiave per comprendere ed esprimere la relazione. Losev qui si riferisce in particolare al numero infinitesimale e alla relativa teoria degli insiemi infiniti (*teorija beskonečnych množestv*), uno dei cui postulati afferma che la parte può essere equivalente all'intero, secondo l'assioma di continuità di Dedekind, che contraddice l'assunto della logica classica della differenza tra parte e tutto[12]. Per comprendere il nesso che qui viene individuato tra logica di intero e parti e numero infinitesimale (o transfinito, eidetico), basti ricordare che quest'ultimo costituisce la sintesi di numero intero e numero frammentato (*drobnoe čislo*), vale a dire di intero e delle sue parti, che racchiude l'antinomia di parti e intero nella propria struttura interna[13]. Per questo motivo il numero eidetico è definito da Losev come «una certa *figura intelligibile*, un certo intero intelligibile, che contiene in sé parti distinte dall'intelligibile (poiché queste sono appunto parti), ma anche identiche all'intero (poiché l'intero può essere composto soltanto da esse). Questo è ciò che i matematici odierni definiscono *insieme* (*Menge*)»[14]. In conclusione al ragionamento, dunque, si può affermare che l'intero è tanto identico alle sue parti e alla loro somma, quanto

---

12 Cfr. O.B. Staniševskij, *Aritmologija (vvedenie v ontologiju). Beskonečnost' i refleksivnaja suščnost' bytija* [Aritmologia (introduzione all'ontologia). L'infinito e l'essenza riflessiva dell'essere], Izd-vo TRTU, Taganrog 2003, pp. 3-4.

13 Cfr. *DOM*, pp. 364, 365, 495. Il fulcro del ragionamento di Losev è diretto a sottolineare l'aspetto semantico del concetto di numero eidetico. Senza addentrarci nella complessa filosofia della matematica di Losev, va sottolineato che il numero intero rappresenta il numero aritmetico nella sua totalità indivisibile, e che tuttavia deriva il proprio carattere di unità dal rapporto esteriore con gli altri numeri, come accade nel calcolo aritmetico comune, che opera per addizione, sottrazione, divisione e moltiplicazione. Al contrario, nel caso dell'analisi matematica, e del numero eidetico, l'accento è posto sulla struttura interna del numero, che comprende sia numero intero che numero frammentato (*drobnoe*). Questo punto verrà chiarito successivamente in relazione al concetto di *continuum* e al suo rapporto con il tempo come divenire alogico del numero, nel quale Losev rintraccia il sostrato ontologico dell'essere musicale.

14 [некая *умная фигура*, некое умное целое, которое содержит в себе части, отличные от умного (поскольку они именно – части), но и тождественные с целым (поскольку целое только из них ведь и составляется). Это и есть то самое, что нынешние математики именуют *множество* (Menge)] *MPL*, pp. 155, 156. Con *figura intelligibile (umnaja)* Losev intende riferirsi all'aritmologia, che identifica con la teoria degli insiemi, il cui oggetto è "il numero come scultura (*izvajanie*) semantica e la figura come corpo ideale" [Число как смысловое изваяние и фигура как идеальное тело], a differenza della matematica quale scienza del numero come funzione, compito metodologico, pura *possibilità* semantica. In sostanza, l'aritmologia corrisponde a quella sfera in cui l'*eidos* si specifica in uno schema numerico, cfr. *FI*, p. 786; *AKSN*, p. 71.

è *parzialmente* identico a ogni parte separatamente. E così come l'intero è diverso da tutte le sue parti e dalla loro somma, è anche *parzialmente* differente da ogni sua parte separatamente[15]. Come è possibile concepire un tale rapporto dell'intero con le sue parti senza cadere nella contraddizione? La risposta di Losev semplicemente annulla il paradosso, sostenendo che si rende necessario un cambiamento di prospettiva; si tratta qui di pensare l'intero non dal punto di vista del suo aspetto concreto e fenomenico, ma come unità *ideale*, che proprio in virtù di tale carattere non può essere definita dalle abituali determinazioni categoriali, e quindi può dirsi contemporaneamente due cose differenti, può essere «contemporaneamente in due senza essere in ognuno separatamente; può essere nella molteplicità senza dividersi nei molti e senza perdere la propria energia attraverso tale suddivisione, e così via»[16].

Nell'analisi di Losev non è difficile rintracciare i caratteri fondamentali della dottrina platonica di intero e parti, soprattutto per quanto riguarda la nozione di partecipazione (*pričastnost'*), la quale, come si vedeva sopra, era al centro anche della riflessione palamita. Proviamo a riassumere brevemente i punti che qui vengono ripresi. Platone nel *Protagora* (329d) aveva distinto l'intero come το' παν, unità ideale e ideante (*iderujuščee edinstvo*) – inteso come volto integrale dell'essere (*celostnyj lik bytija*) – e l'intero come unione formale di parti. Tale essenziale distinzione si fonda sull'idea per cui l'intero del primo tipo racchiude in sé tutte le sue parti senza tuttavia essere contenuto in esse quale singolo elemento accanto agli altri, e dunque, se gli elementi contengono l'intero non per se stessi ma a partire da un'altra essenza – diversa da questi – della quale partecipano, l'intero composto di parti non corrisponde alla somma di tali elementi. L'altra fondamentale distinzione platonica riguardava il modo di intendere la parte come *meros* – parte spaziale e temporale – o *morion* – momento ideale e eidetico, parte che è al tempo stesso indipendente e che porta in sé l'energia dell'intero –, e dunque la parte come parte dell'*hic et nunc* concreto e sensibile del fenomeno – simile alla *Gestaltqualität*, che comprende determinazioni spaziali – e parte come parte dell'intero, parte semantica (*smyslovaja čast'*).

In effetti anche se entrambi traducibili come "parte", *meros* e *morion* hanno un significato differente: *morion* – etimologicamente "destino" – definisce la parte costitutiva, parte di

---

15 Cfr. *VI*, pp. 825-827.

16 [одновременно быть в двух, не будучи в каждом в отдельности; оно может быть во многом, не делясь по этим многим и не тратя своей энергии через это распределение, и т. д.] *IAE. Sofisty. Sokrat. Platon*, cit., p. 394.

intero, elemento essenziale sia di un oggetto astratto che di un oggetto concreto, mentre con *meros* si intende qualcosa di definibile e identificabile per se stesso, parte che ha significato e valore indipendente. Soltanto *morion* è la parte che può essere compresa nell'intero ideale (eidetico), poiché corrisponde alla sua caratterizzazione individuale, come fenomeno isolato, che tuttavia acquisisce su di sé, quale parte dell'unità, un nuovo carattere, determinato dalla sua partecipazione all'unità. In altri termini, la somiglianza tra intero e parte si fonda proprio sul riconoscimento della loro reciproca diversità: se l'unità è diversa dalle parti e le parti sono diverse dall'unità, il fatto stesso di ammettere tale differenza imprime all'unità non un altro carattere, bensì lo stesso carattere degli altri (*Parm*., 148d).

Tale distinzione tra due differenti modi di intendere la parte implica inoltre la relativa distinzione tra due nozioni diverse di intero; è necessario sottolineare la differenza tra molto (*mnogoe*) o tutto (*vse*) e intero (*celoe*). Come sottolineava Platone (*Parm.*, 137c, 145a), infatti, è necessario che l'Uno sia al tempo stesso tutto (*vse*, che comprende le singole parti) e unità indivisibile (*celoe*). La parte può essere parte solo dell'intero e non del tutto molteplice, dal momento che quest'ultimo corrisponde a una molteplicità indeterminata che sussiste ovunque, è illimitato, e dunque anche le sue parti sono molteplici, ma non sono racchiuse né delimitate da alcunché. Di conseguenza, *morion* può essere solo parte dell'intero e non del tutto; costituisce cioè quella parte dell'intero ideale che non è addizionabile[17].

Sul modello della distinzione platonica, Losev distingue tra elemento (*element*) come momento semantico dell'intero e parte (*čast'*) come momento suo momento altro (*inobytijnyj*). Quest'ultima affermazione va intesa nel senso che mentre la parte si pone in rapporto all'intero che lo comprende come suo altro, resta nell'ambito del pensiero del calcolo aritmetico, l'elemento è necessariamente connesso all'intero. Per chiarire il concetto di elemento Losev porta l'esempio della melodia: «Se suddivido una melodia suonata da un violino in note distinte, ogni nota sarà *parte* della melodia; quando invece inizio davvero a suonare il violino e percepisco tale melodia come un intero, ogni nota viene valutata nella sfera dell'intero, e dunque non è più parte dell'intero, ma *elemento* dell'intero»[18]. Il rapporto

---

[17] Cfr. *AKSN*, pp. 374 e sgg.; *IAE. Sofisty. Sokrat. Platon*, cit., pp. 392-395; voce "edinstvo" [unità] in A.F. Losev, *Stat'i dlja Enciklopedii chudožestvennych nauk* [voci per l'Enciclopedia delle scienze artistiche], in *FSV*, p. 882.

[18] [Если я разобью мелодию, разыгрываемую на скрипке, на отдельные ноты, то каждая такая нота будет *частью* мелодии; когда же я реально начинаю играть на скрипке и всю эту мелодию

tra parte e elemento è proporzionale a quello tra tutto e intero; così come la parte è altro (*inobytie*) rispetto all'elemento, le parti (il tutto) sono altro rispetto agli elementi (intero). La differenza consisterà allora nel grado di realizzazione del potenziale semantico, per cui l'intero si realizza nel tutto e l'elemento nella parte[19].

Affermando che soltanto l'intero, racchiudendo in sé le parti, le vivifica (*oduchotvorjaet ich*), Losev precisa un punto fondamentale del ragionamento. L'intero, come si è visto, è unione di parti e non sussiste come tale senza di esse. Tuttavia, in questo caso il rapporto di dipendenza non è univoco, ma agisce anche nel senso opposto; le parti che costituiscono l'intero sono unite in modo che abbiano una relazione tra di esse e con l'intero, vale a dire esse subiscono una modifica alla luce del momento della loro unione. La differenza sostanziale tra intero e tutto consiste nel loro rapporto dialettico con l'essere altro (*inobytie*); il passaggio dall'intero alla sua frammentazione corrisponde al passaggio dall'essere all'essere altro. Posto in relazione con il suo opposto, l'essere dell'intero si frammenta in singole parti, dal momento che, dialetticamente, «ogni essere altro è innanzitutto extra-posizione e auto-differenziazione, autonegazione»[20].

Al contrario del tutto, inteso come intero trasposto nell'essere altro, l'intero in senso proprio corrisponde all'*eidos*: «Proprio questo intero e generale, anche se al tempo stesso individuale, e semplice, che manifesta direttamente energia della cosa e denominato, disincarnato e impalpabile, non fatto, ma significato, non energia dell'essere senza volto, ma volto formato dell'oggetto, è ciò che dobbiamo chiamare *idea* platonica, o *eidos*»[21].

воспринимаю как целое, то каждая нота уже оценивается в сфере целого, и тогда она не часть целого, но *элемент* целого] *DOM*, p. 174.

[19] Le parti possono dunque trovarsi collegate tra loro e con l'intero in modo diverso. In particolare, Losev individua tre possibili rapporti: aritmetico (l'intero equivale alla somma delle parti), geometrico (come passaggio nell'essere-altro del primo rapporto, per cui la somma delle parti rispetto all'intero forma un intero nuovo) e come *Menge* (in cui le parti sono al tempo stesso maggiori, minori e equivalenti all'intero). Cfr. ivi, pp. 175-177.

[20] [всякое инобытие есть всегда прежде всего внеположность и саморазличение, самоотрицание] A.F. Losev, *Nekotorye elementarnye razmyšlenija k voprosu o logičeskich osnovach isčislenija beskonečno-malych*, cit., p. 749. Proprio nella dialettica di intero e tutto – come frammentazione dell'intero, suo passaggio nell'essere altro – Losev rintraccia il fondamento logico della nozione di infinito, sintesi dei primi due momenti nella quale si dà il loro divenire. Per una più dettagliata antinomica dell'infinito si veda: ivi, pp. 751-752.

[21] [Вот это целое и общее, хотя в то же время и единичное, и простое, непосредственно являющее энергию вещи и именуемое, бесплотное и невесомое, не факт, но смысл, не безликая мощь бытия, но оформленный лик предмета, и есть то, что мы должны называть платоновской *идеей,* или *эйдосом*] *AKSN*, p. 375.

In questa definizione viene inoltre sottolineato ancora una volta il carattere visibile dell'*eidos* come volto, la sua conoscenza intuitiva e immediata: «L'intero è necessariamente figurale (comunque si intenda tale figuralità), vale a dire costituisce necessariamente l'intima fusione di unità e molteplicità, a differenza dell'unione esteriore formale e meccanica di parti isolate»[22]. L'intero rappresenta cioè una figura (*schēma*) che in virtù della frammentazione (*droblenie*) dell'uno è sempre molteplice, ma al tempo stesso, in virtù dell'indivisibilità dell'uno, è una[23].

---

[22] [Целое – обязательно фигурно (как бы понимать такую фигурность), т.е. ого обязательно представляет собой внутреннее слияние единства и множества, в отличие от внешнего формального и механического объединения изолированных частей] A.F. Losev, *Estetičeskaja terminologija Platona*, cit., p. 30.

[23] Per comprendere il ragionamento di Losev va inoltre sottolineato che schema e figura sono concetti tra loro connessi, non soltanto in virtù dell'etimologia greca del termine "figura"; "schema" non corrisponde infatti alla forma, ma alla figura, o struttura: «Dato il significato assai ampio della parola russa "forma" sarebbe meglio tradurre con "figura". Tuttavia anche questo termine non è molto appropriato […] poiché con "figura" pensiamo soprattutto al piano, vale a dire a ciò che ha soltanto due dimensioni. Una traduzione più corretta è "struttura", perché tale termine prima di tutto è più ampio della bidimensionalità o tridimensionalità geometriche, e in secondo luogo perché il concetto di struttura racchiude in sé anche il momento della quantità e del determinato ordinamento qualitativo di tale quantità, vale a dire tutto ciò che è caratteristico dell'atomo greco» [Ввиду слишком широкого значения русского слова "форма" лучше было бы переводить "фигура". Но и этот термин – не очень подходящий, […] поскольку "фигура" мыслится у нас по преимуществу на плоскости, т.е. имеет только два измерения. Более правильным переводом является именно "структура", потому что этот термин, во-первых, шире геометрической двухмерности или трехмерности; а во-вторых, потому, что понятие структуры совмещает в себе и момент количества и момент определенной качественной упорядоченности этого количества, т.е. как раз все то, что характерно для греческого атома], *IAE*. *Rannjaja klassika*, cit., p. 462. In particolare, riferendosi alla figuralità Losev intende sottolineare l'aspetto dell'espressività (come *obraznost'*), della definizione (*opredelennost'*). Tale figuralità è infatti tipica anche della struttura "figurale-corporea ed espressiva" (*figurno-telesnaja i vyrazitel'naja*) del numero (dunque aritmologicamente, come schema, e non aritmeticamente, come funzione), il cui sviluppo dialettico interno conduce alla figura come terza specificazione del secondo momento dialettico, analogo al numero, secondo la triade *eidos-topos-čislo*: «Quando il numero, restando numero, si geometrizza, ciò significa che esso diventa *figuralità* semantica, intelligibile (*umnaja*)» [Когда число, оставаясь числом, геометризируется, это значит, что оно становится смысловой, умной *фигурностью*], *DOM*, p. 432. Tuttavia va precisato che questo non corrisponde alla forma (*morphè*, *topos*), la quale presuppone una modifica in senso topologico; lo schema si distingue dal *topos* (*morphè*) per il suo rapporto con la qualità: il *topos* prende in considerazione la qualità e il *topos* delle parti comprese nell'intero, anche se anch'essa non si interessa della distinzione di un particolare *eidos* rispetto ad un altro, cfr. *FI*, p. 777. Lo schema è dunque un intero ideale, indipendente dal proprio contenuto (*bezkačestvennoe*), numero intelligibile, cfr. ivi, p. 788. Se si ricordano i tre livelli dell'*eidos*, questo piano corrisponderebbe al livello schematico, vale a dire l'*eidos* nell'aspetto del rapporto reciproco tra i suoi elementi, e non nella sua determinazione dialettica (che implicherebbe invece il rapporto dell'*eidos* con il proprio confine, *inobytie*). «Qui non viene fissata nell'*eidos* alcuna oggettualità indipendente, ma si concepisce soltanto in una visione immediata il modo in cui l'intero *eidos* si compone di elementi separati, vale a dire che qui tutti e cinque i momenti categoriali dell'*eidos* sono visti soltanto dal punto di vista della quiete mobile. Ciò è l'insieme delle *caratteristiche ideal-matematiche dell'oggetto*. In altre parole, lo "schema" è unità della quiete mobile della differenza autoidentica, data come quiete mobile» [Здесь не фиксируется в эйдосе никакой самостоятельной предметности, а лишь созерцается в непосредственном узрении то, как составляется из отдельных элементов цельный эйдос, т. е. все пять категориальных моментов эйдоса рассматриваются здесь только с точки зрения подвижного покоя. Это — совокупность *идеально-математических характеристик предмета*.

La concezione dell'intero come semplice e complesso al tempo stesso e l'affermazione che «l'intero, pur essendo composto di parti, contiene in sé ciò che non si trova in alcuna parte»[24] si risolvono inoltre in una critica al concetto di *Gestaltqualität* – la qualità formale, come visione di insieme al di là dei componenti dell'intero – che Christian Von Ehrenfels (1890) aveva applicato alla "forma sonora" (*Tongestalt*) della melodia[25]. Come è noto, von Ehrenfels aveva interpretato la melodia musicale come unità costituita da parti, cui il risultato finale tuttavia non coincide semplicemente con la loro somma, dal momento che un ruolo determinante è svolto dalla forma secondo la quale tali elementi sono organizzati. La qualità gestaltica della melodia, in altri termini, non è data dai suoi elementi costitutivi, ma dalle relazioni che intercorrono tra essi. Certamente Losev della *Gestaltpsychologie* apprezza il concetto di forma sviluppato sulla base del carattere di irriducibilità alle sue parti componenti, e il suo conseguente approccio antiatomistico. Tuttavia la teoria di von Ehrenfels se trasposta sul piano logico manca di una giustificazione; il difetto della teoria della forma sarebbe infatti lo stesso della fenomenologia, che si trova nell'impossibilità di risolvere la contraddizione di senso che deriva da un approccio meramente descrittivo. In altri termini, l'affermazione che l'intero come unità indivisibile è maggiore delle parti contrasta con quella per cui in esso non vi è nulla se non le parti di cui è composto[26].

> Suona come una scoperta la dottrina dei moderni psicologi tedeschi delle *Gestaltqualitäten*. Si sorprendono di tale dottrina, e addirittura ne discutono; pensano che la percezione di un triangolo disegnato sia perfettamente equivalente e corrispondente alla somma delle percezioni delle tre linee; si presuppone che la *somma* delle tre percezioni sia la percezione del triangolo; e considerano l'atto di percezione del triangolo indipendente e irriducibile a qualsiasi componente come qualcosa di unitario, come «tenebra mistica» e «invenzione mistica»[27].

Другими словами, «схема» есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как подвижной покой], ivi, p. 696.

[24] [целое, хотя и состоит из частей, но содержит в себе и то, чего нет ни в одной части] *DOM*, p. 178.

[25] Cfr. C. von Ehrenfels, *Le qualità formali*, trad. it. N. Stucchi, in AAVV, *Forma ed esperienza. Antologia di classici della percezione*, Franco Angeli, Milano 1984, pp. 37-74.

[26] A.F. Losev, *Matematika i dialektika* [Matematica e dialettica], in *ChS*, pp. 797, 798.

[27] [В виде какого-то открытия звучит учение современных немецких психологов о Gestaltqualitäten. Удивляются этому учению и даже оспаривают его; думают, что восприятие нарисованного треугольника вполне равносильно и адекватно сумме восприятий от трех линий; предполагается, что *сумма* трех восприятий и есть восприятие треугольника; и считают самостоятельный и ни на какие слагаемые не сводимый акт восприятия треугольника как чего-то целого — «мистическим туманом» и «мистическими выдумками] *OASM*, p. 238.

Lo scarto essenziale tra le due concezioni consiste nel fatto che per Losev l'intero non soltanto presenta una nuova qualità rispetto alle parti prese nella loro totalità, e dunque non può essere ridotto alla pura somma di complessi di dati, ma a loro volta le parti vengono modificate da tale rapporto con l'intero. Se si assume che ogni qualità sia determinata e ontologicamente connessa dalle componenti con i quali è associata, essa sarà una caratteristica sia non soltanto dell'intero, ma anche delle parti, in modo tale che anche queste ultime acquisiranno una nuova sfumatura alla luce della relazione in cui sono inserite.

> Quando percepiamo la musica, è chiaro che, per quanto la musica sia lontana dalla logica, essa richiede tutto quell'apparato fenomenologico di ricezione necessario anche per la percezione di cose separate ai fini della riflessione logica su di esse. Prima di tutto qui è necessaria una *percezione della forma* speciale e *sui generis*. Le somme devono tramutarsi in insiemi vivi; la «Gestaltqualität» generale deve comprendere tutti i singoli momenti della composizione musicale. In tal modo si comprende come qui ci troviamo di fronte a un tipico *eidos* con tutte le sue solite particolarità fenomenologiche[28].

Anche Semen Frank[29] in *Predmet znanija* [L'oggetto della conoscenza, 1915] aveva discusso lo stesso concetto, muovendo una critica alla teoria di von Ehrenfels, e, con essa, a un determinato modo di intendere la *Gestaltqualität*. Se si accetta che l'intero sia equivalente all'insieme delle sue parti, come comprendere la "qualità della forma" quale particolare elemento di relazione? Sembrerebbe che questa rappresenti una parte aggiuntiva – seppur parte logica, non reale – per cui l'intero AB, oltre a contenere A e B, contiene anche la relazione *x* tra di essi.

Il ragionamento di Frank su questo punto può essere riassunto come segue: date due parti A e B e la relazione C tra di esse, si delinea il problema del collegamento C1 tra A e C e del

---

[28] [Когда мы воспринимаем музыку, то ясно, что, как музыка ни далека от логики, она требует всего того феноменологического аппарата восприятия, какой нужен и для восприятия раздельных вещей в целях логического мышления над ними. И прежде всего тут необходимо особое sui generis *восприятие формы*. Суммы должны превратиться в живые множества; общее «Gestaltqualität» должно обнять все отдельные моменты музыкального произведения. Ясно, таким образом, что перед нами здесь типичный *эйдос* со всеми своими обычными феноменологическими особенностями] *MPL*, p. 488.

[29] Il progetto filosofico di Frank è diretto a fondare ontologicamente l'intuitivismo dimostrandone la possibilità sulla base del concetto di unitotalità, o unità metalogica. Di conseguenza all'interno della sua riflessione, che presenta spesso molti punti in comune con quella di Losev, acquista grande rilevanza la tematica gnoseologica, che si esplica in una attenta analisi critica dei principi della logica classica (aristotelica) per mostrarne l'inadeguatezza e l'insufficienza rispetto alla conoscenza metalogica (autentica) del reale.

collegamento C2 tra B e C, e così all'infinito[30]. Tale vicolo cieco dipende dall'errore di fondo di considerare le relazioni come se queste fossero esse stesse contenuti, mentre, al contrario, queste non hanno bisogno di essere poste a loro volta in relazione ai contenuti che collegano. La conclusione dell'analisi giunge una posizione molto vicina a quella di Losev, vale a dire all'affermazione di un rapporto al tempo stesso di identità e differenza tra l'intero e le parti che lo compongono. Un ragionamento per certi versi analogo compare infatti quando Losev individua alla base della struttura dell'*eidos* la dialettica di identità e differenza; l'*eidos* è definito "differenza autoidentica, data come divenuto" (*samotoždestvennoe različie, dannoe kak stavšee*), principio della forma (a differenza della dialettica di limite e divenire, che invece corrisponde alla "differenza autoidentica data come divenire"). Qui fondamentale è ancora una volta il concetto di partecipazione, o somiglianza, concepita come identità parziale, vale a dire una forma di identità che permette di conservare la differenza:

> Siano A e B simili tra di loro. Ciò significa dunque che per una sua parte, che chiameremo A1, A è identico a B, e dall'altra, che chiameremo A2, è diversa da B. Ci chiediamo: in quale relazione si trovano A2 e A, cioè quella parte di A che è diversa da B e A intero? Supponiamo inoltre che una certa parte di tale parte, ad esempio A3, a sua volta sia diversa dall'intera parte A2, e tutto il resto che vi è in A2 sia perfettamente identico a A2 (e quindi, evidentemente, con A e con B). Allora sorge nuovamente la domanda: in quale relazione si trovano A3 e A2? Non è difficile notare che ci troviamo di fronte a un dilemma: o bisogna riconoscere sin dall'inizio che A è interamente identico a B, senza alcuna differenziazione in tale relazione in A1, A2, e così via, oppure bisogna frammentare tutto A in una quantità infinita di parti discrete e al dunque riconoscere che nessun A esiste come A. O A è interamente e assolutamente identico a B, o non vi sono alcuni A e B[31].

---

[30] Come nota Frank, lo stesso problema era già stato messo in evidenza da Husserl nelle *Ricerche logiche* (Seconda e Terza ricerca), e dalla scuola Gestalt di Berlino dell'ultimo periodo (Köhler, Koffka, Wertheimer), che aveva successivamente introdotto una correzione nel concetto, affermando che le parti connesse e costituenti un intero non possiedono una Gestalt, ma costituiscono esse stesse una Gestalt. L'idea, già kantiana, della relazione come aggiunta era anche al centro della critica di N. Losskij nella sua analisi del concetto di relazione (*otnošenie*), che ha molto in comune con quella di Frank. La relazione tra due elementi A e B non esiste senza A e B, e non è qualcosa che viene aggiunto ad A e B successivamente; dunque questa va concepita come un intero sullo sfondo del quale coesistono gli elementi, cfr. N. Losskij, *Mir kak organičeskoe celoe*, cit., pp. 19-35. Su questo punto si veda inoltre P.A. Florenskij, *Il significato dell'idealismo*, cit., pp. 72, 73.

[31] [Пусть А и В сходны между собою. Это, следовательно, означает, что одной своей стороной – назовем ее А1 – А тождественно с В, а другой – назовем ее А2 – оно различно с В. Спросим: а в каком же отношении находятся А2 и А, т.е. та сторона А, которая различна с В, и всё А? Допустим опять, что какая-нибудь часть этой части, напр. А3, в свою очередь различна с целой частью А2, а все остальное, что есть в А2, вполне тождественно с А2 (и тем самым, очевидно, с А и с В). Тогда возникнет снова вопрос: а в каком отношении находятся между собою А3 и А2? Нетрудно заметить, что мы стоим тут перед дилеммой: или надо уже с самого начала признать, что А целиком тождественно В, без всякого разделения в этом отношении на А1, А2 и т.д., или надо раздробить все А на бесчисленное количество дискретных частей и тем самым признать, что никакого А как А не существует. Или А вполне и абсолютно тождественно с В, или нет вообще никаких А и В] *SS*, p. 525.

In modo analogo, Frank rintraccia alla base del rapporto tra intero e parti le relazioni di somiglianza (*schodstvo,* che riguarda il rapporto delle parti con l'intero) e di inclusione (*vmeščenie,* che esprime il rapporto dell'intero con le parti). Tali relazioni si differenziano sia dall'identità in senso proprio – per il fatto che si tratta di una relazione tra contenuti differenti, dunque, una identità parziale –, sia dal nesso sintetico tra contenuti diversi, sul modello della relazione tra A e non-A – per il fatto che i contenuti in questo caso sono collegati non esternamente, ma internamente. In altri termini, l'intero pone (*polagaet*) le proprie parti come diverse da sé non esternamente, ma internamente. Ciò corrisponde al livello dell'unità metalogica, e dunque in tale relazione si avrà una varietà (*mnogoobrazie*) che non si oppone all'unità, ma che è contenuta (*vmešajušeesja*) in essa. In sostanza, tale relazione non sottolinea soltanto il momento della somiglianza – come parziale uguaglianza – ma altresì quello della differenza – come parziale disuguaglianza –. In altri termini, si tratta in questo caso di una "differenza compatibile con l'identità parziale" (*različie, sovmestimoe s častičnym tožděstvom*), in cui uno dei termini della relazione (l'intero AB), pur comprendendo in sé il secondo, tuttavia va al di là di esso[32]. La relazione tra due elementi di un intero può essere compresa solo a patto che essi non siano concepiti come due parti indipendenti, ma come due aspetti di un intero, che al tempo stesso lo modificano e ne sono modificati. Ci si muove, in altri termini, nell'ambito dell'unità originaria (*iskonnoe edinstvo*), e non in quello matematizzante e derivato dell'unità come totale.

A queste due concezioni di unità corrispondono, secondo il filosofo, due diverse forme di conoscenza, che ricordano l'opposizione tra *ratio* e *logos* ricordata sopra: la legge di identità (*zakon opredelennosti*) della logica aristotelica, sulla quale si fonda la conoscenza astratta, e l'unità originaria come intuizione dell'essere unitario[33]. Una distinzione analoga compare

---

[32] S.L. Frank, *Predmet znanija* [L'oggetto della conoscenza], Tipografija R.G. Šredera, Petrograd'' 1915, pp. 234, 235, 237. Per chiarire cosa vada inteso con questa definizione, che richiama la formula loseviana di "differenza autoidentica" (*samotožděstvennoe različie*), Frank fa riferimento ad alcuni concetti analoghi della logica medievale, come la distinzione di Duns Scoto tra *distinctum* e *non aliud* e quella cartesiana tra *distinctio realis*, *modalis* e *rationis*. Tuttavia sarebbe un errore confondere le relazioni di somiglianza e inclusione con l'unità metalogica in senso proprio; nel primo caso la relazione è all'interno la stessa sfera dell'essere (la sfera delle determinazioni), nel secondo si tratta di una relazione tra ambiti del tutto eterogenei.

[33] Cfr. ivi, pp. 211-213. Va precisato che Frank utilizza due termini distinti, entrambi traducibili con "realtà", per designare due modalità di comprensione del reale. Distingue infatti *dejstvitel'nost* (realtà empirica) e *real'nost'* (essere omnicomprensivo, *vseob''emljuščee bytie*, realtà dell'unità originaria). Questa posizione di Frank ha inoltre importanti conseguenze sul piano gnoseologico; affermare infatti che l'unica forma reale e concreta di conoscenza si fondi sull'unità metalogica significa riconoscere una inadeguatezza

anche in Losev, quando oppone all'arido schematismo e formalismo meccanicistico del razionalismo europeo la visione dinamica e totalizzante della classicità – antichità e medioevo –, che considera ogni elemento del reale nella sua concatenazione necessaria con il tutto, inserendolo in una logica sistemica dell'essere concepito come organismo e coesione profonda di parti.

Nonostante le differenze che è possibile riscontrare, soprattutto in termini di intenti, le riflessioni di Frank e Losev condividono un importante presupposto gnoseologico, comune a molti pensatori religiosi russi del periodo. In *Russkoe mirovozzrenie* [La visione del mondo russa*,* 1926] Semen Frank sosteneva che la specificità del pensiero russo si fondi principalmente sull'esperienza, concepita tuttavia non nel senso dell'empirismo classico, dunque come conoscenza esteriore e fenomenica dell'oggetto, ma come esperienza viva (*žiznennyj opyt*), l'oggetto dato nella sua integrità vitale. Tale conoscenza è possibile soltanto a partire dal riconoscimento di un incontro concreto tra soggetto e oggetto, uno stretto legame ontologico tra conoscente e conosciuto; di qui emerge la fondamentale opposizione tra reale e ideale (astratto) come due modalità di approccio alla realtà: «La vita è appunto un nesso reale tra "Io" ed essere, mentre il pensiero è soltanto un nesso ideale tra di essi. Il detto "primum vivere deiunde philosophare" (prima di tutto bisogna vivere, e dopo filosofare) […] cela in sé (come espressione del primato ontologico del fatto vitale sul pensiero) un pensiero profondo, che appunto trasmette, evidentemente, il fondamentale carattere spirituale della visione del mondo russa»[34].

---

ontologica della coscienza nei confronti del suo oggetto, per cui quest'ultimo non si dà nella sua natura autentica, ma soltanto in una forma approssimativa. Di qui si comprende la grande rilevanza che viene attribuita da Frank al pensiero simbolico come modalità di avvicinamento, dunque, mai concluso, all'oggetto della conoscenza, la quale è concepita come attualizzazione della conoscenza potenziale dell'oggetto, sviluppo ulteriore di ciò che è dato direttamente, seppure non distintamente, nella coscienza. Viene dunque negata la possibilità di una sua piena attualizzazione; la trasposizione del trans-definito e dell'ineffabile (*nepostižimoe*) in una serie di determinazioni risulta per sua stessa essenza sempre inadeguata al suo oggetto, come potenzialità positiva mai esaurita. Così, la conoscenza come processo concluso rappresenta un concetto limite, mai compiutamente realizzabile.

[34] [Жизнь есть именно реальная связь между "я" и бытием, в то время как мышление – лишь идеальная связь между ними. Высказывание "primum vivere deiunde philosophare" (прежде всего жить, потом философствовать) […] таит в себе (как выражение онтологического примата жизненного факта над мышлением) глубокую мысль, которая как раз и передает, по-видимому, основное духовное качество русского мировоззрения] S.L. Frank, *Russkoe mirovozzrenie* [La visione del mondo russa], in *Russkoe mirovozzrenie* [La visione del mondo russa], Nauka, Sankt-Peterburg 1996, p. 170. Un ragionamento analogo aèèartiene a P.A. Florenskij, quando afferma che è necessario muoversi dalla sfera dei concetti a quella dell'esperienza viva, proprio perché «l'essere della verità non è deducibile, ma può *soltanto essere mostrato nell'esperienza*» [бытие истины не выводимо, а *лишь показуемо в опыте*] Cfr. P.A. Florenskij, *Pis'mo 6.*

Lo scarto essenziale tra *ratio* e *logos*, per riprendere la distinzione di Ern, consiste nel diverso rapporto tra oggetto e soggetto non solo all'interno dell'atto conoscitivo, ma anche e soprattutto prima che questo abbia luogo:

> […] nella conoscenza già realizzata viene mantenuta la differenza tra *l'oggetto in sé* e *il contenuto della conoscenza di questo*, anche se il contenuto conosciuto è contenuto dell'oggetto stesso; evidentemente distinguiamo e quindi conosciamo l'oggetto per il fatto che esso è diverso dal contenuto della conoscenza. Sarebbe però del tutto impossibile o contraddittorio se non avessimo il diritto di distinguere tra due tipi di conoscenza: conoscenza dell'*oggetto* e conoscenza identica al *possesso realizzato dell'oggetto stesso*[35].

In altri termini, il sapere astratto, espresso tramite giudizi e concetti, ha il suo oggetto al di fuori di sé, a cui si oppone la conoscenza come autentico possesso dell'oggetto (*obladanie predmetom*). Quest'ultima non è semplice direzionalità (*napravlennost'*) della coscienza verso l'oggetto, ma reale fusione dell'Io con quest'ultimo[36]. Si tratta qui dell'affermazione di una unitarietà di fondo tra esperienza e conoscenza che permette di attingere alla verità autentica della realtà.

All'interno della riflessione di Losev tale posizione assume la forma della filosofia del nome, la quale afferma un rapporto non equivalente tra nome e cosa – secondo la formula per cui "il nome è la cosa, ma la cosa non è il nome" –, inserendosi così nella problematica mereologica per quanto riguarda la concezione della comprensione (*ponimanie*). Nel nome si assiste a una relazione diretta tra soggetto e oggetto che rende conto, sulla base dell'identificazione tra di essi, della possibilità di conoscere l'oggetto, senza tuttavia

---

Protivorečie [Lettera 6. La contraddizione], in Id., *Stolp i utverždenie istiny* [La colonna e il fondamento della verità], t. 1, Pravda, Moskva 1990, p. 144. Su queste basi si comprende come i filosofi russi di questo periodo definiscano le proprie posizioni con i termini di "metafisica concreta" (Florenskij), "ideal-realismo" (Frank), "idealismo concreto" per sottolinearne l'ancoramento alla realtà. In particolare Losev definisce la filosofia russa come "realismo mistico-ontologico", cfr. A.F. Losev, *Russkaja filosofija*, in Id., *Strast' k dialektike,* cit., p. 77.

35 [в уже осуществленном знании сохраняется различие между *самим предметом* и *содержанием знания о нем* - хотя знаемое содержание есть содержание самого предмета, — мы, очевидно, различаем и тем самым знаем предмет в том, в чем он отличен от содержания знания. Это было бы, однако, совершенно невозможно, ибо противоречиво, если бы мы не имели права различать два рода знания — знания о *предмете* от знания, тождественного с *осуществленным обладанием самим предметом*] S.L. Frank, *Predislovie* [Prefazione]*,* in Id., *Predmet znanija*, cit., p. IV.

36 Cfr. ivi, p. 79. Tuttavia va precisato che per Frank non si tratta di intenzionalità diretta verso il contenuto della coscienza pura, come in Husserl, ma di tensione verso un oggetto trascendente che coincide in ultima analisi con l'essere autentico. Lo scarto tra soggetto e oggetto è dunque analogo a quello che sussiste tra contenuto potenziale e attuale.

rischiare di cadere nella contraddizione per cui quest'ultimo coincide con il soggetto stesso. Se si accetta tale presupposto, è possibile comprendere come Losev possa affermare che

> nominare una cosa significa comprenderla, poiché chi nomina qualcosa deve sia distinguersi dal nominato (materialmente) sia identificarsi con esso (secondo il significato), e questa identificazione semantica, intelligibile (*umnoe*), di sé con la cosa, che, in quanto cosa, continua ad essere differente, è la comprensione. Concretamente e sostanzialmente io sono diverso dalla cosa che nomino, ma nella mia mente mi identifico con essa, così come in ogni intero C composto da A e B, A e B, essendo essi stessi completamente diversi da C, devono anche identificarsi con esso (ognuno individualmente e a suo modo)[37].

Sulla base di quanto esposto, tentiamo ora di riassumere brevemente la posizione di Losev. Il concetto principale che qui interessa è che nella parte è racchiuso il tutto – seppure potenzialmente, come sua energia –, il che significa che attraverso la parte è possibile conoscere l'intero (anche se in modo non diretto). Inoltre, il rapporto tra intero e parti non è univoco – per cui l'intero deriva dalle parti –, ma presenta un doppio orientamento; la parte dipende dall'intero così come questo dipende dai suoi componenti, secondo un duplice procedere. Esaminando i possibili rapporti tra intero e parte Losev distingue rapporto aritmetico, analitico e aritmologico, in cui i primi due sottolineano soltanto uno degli aspetti, rispettivamente il momento della quantità e della processualità, mentre il terzo tipo costituisce la loro sintesi e corrisponde così all'insieme nel senso di Cantor; in questo caso «l'insieme (*Menge*) è quell'unione di elementi nel quale ogni elemento e la relativa parte si

---

37 [наименовать вещь значит понять ее, ибо тот, кто именует что-нибудь, должен и отличать себя от именуемого (вещественно) и отождествлять себя с ним (по смыслу), а это смысловое, умное отождествление себя с вещью, которая, как вещь продолжает быть отличной, и есть понимание. Вещественно и субстанциально я отличен от именуемой мною вещи, но в уме своем, умно, я отождествлен с нею, как и во всяком целом С, состоящем из А и В, — и А и В, будучи сами по себе совершенно отличны от С, должны еще и отождествляться с ним (каждая в отдельности и по-своему)] *VI*, p. 827. Lo stesso presupposto è presente in Ern (cfr. *Predislovie* a *Bor'ba za logos*, cit., pp. 7-8), così come in altri filosofi del periodo, come S. Trubeckoj, nel concetto di "correlazione universale dell'essere" (*universal'naja sootnositel'nost' suščego*), e Florenskij, nel concetto di sinergia, secondo la formula teologica "*neslijanno i nerazdel'no"* applicata alla gnoseologia, per cui nell'atto conoscitivo soggetto e oggetto sono "non mescolati e non separati". Cfr. P.A. Florenskij, *Imeslavie kak filosofskaja predposylka* [L'*imjaslavie* come presupposto filosofico], in Id., *Sobranie sočinenij* [Opere], t. 2., Pravda, Moskva 1990, pp. 281-321. Per comprendere come Losev possa affermare che nel nome si ha una relazione diretta tra soggetto e oggetto va ricordato, oltre al già citato concetto di energia, l'antinomia di significato e fatto, che rende possibile affermare due pensieri diversi contemporaneamente, secondo diversi aspetti; così, secondo il significato (*po smyslu*) soggetto e oggetto si identificano, ma così non accade concretamente, secondo il fatto (*po faktu*). Il discorso legato al simbolismo della parola è valido allo stesso modo anche per l'icona come realtà anch'essa caratterizzata da una struttura densa e stratificata, in cui l'immagine conserva in sé un residuo di significazione che riconduce al suo modello: «l'icona, ovviamente, non è Dio, ma nell'icona è raffigurato il Divino» [икона, конечно, не Бог, но на иконе изображено Божественное], A.F. Losev, *Besedy-vospominanija o P.A. Florenskom* [Conversazioni e ricordi di P.A. Florenskij], in K.G. Isupov (sost.), *Florenskij. Pro et contra. Ličnost' i tvorčestvo Pavla Florenskogo v ocenke russkich myslitelej i issledovatelej: antologija* [Florenskij. Pro et contra. Persona e opera di Pavel Florenskij nell'opinione dei pensatori e ricercatori russi: antologia], Izd-vo Russkogo Christianskogo Gumanitarnogo Universiteta, Sankt-Peterburg 1996, p. 187.

trovano in pieno equilibrio, così che l'intero non corrisponde alla somma delle parti, e tuttavia quest'ultima forma da sé proprio quello stesso intero che si è tramutato in somma di parti»[38]. Dunque, gli elementi dell'intero vengono modificati dal fatto di trovarsi all'interno di una totalità, poiché se così non fosse non sarebbero propriamente elementi di un intero, ma soltanto parti di un tutto.

> Infatti per chi sa vedere davvero la realtà i fatti stanno diversamente. Il generale – l'autentico generale – non è un'astrazione, è l'intero, ma è l'intero concretamente. Al contrario, tutto l'individuale, sradicato dalla relazione con il generale e visto isolatamente è astrazione; è artificialmente unito, scolorito, mortificato, poiché esso vive soltanto nell'intero, essendo radicato in esso e nutrendosi delle sue energie. Realmente e concretamente esiste non la parte, ma soltanto l'intero; tutto il particolare può essere compreso nella sua interezza e vitalità soltanto quando è attinto sullo sfondo dell'intero, come momento inalienabile ed espressione peculiare dell'intero. Dunque la filosofia non è la scienza più astratta, ma al contrario la più concreta o, più precisamente, l'unica scienza concreta, poiché, diretta all'unitotalità, ha a che fare con la realtà in tutta la sua pienezza e quindi con l'unica realtà autentica[39].

Riportato sul piano della riflessione generale di Losev, questo pensiero assume grande rilevanza. In effetti, come si è visto, secondo la teoria degli insiemi il concetto di *continuum* (insieme, *Menge*) indica un intero che è al tempo stesso maggiore delle sue parti, minore di esse, ed equivalente tanto ad ogni parte quanto alla loro somma. Sul piano dialettico, ciò equivale al numero eidetico, il cui ulteriore sviluppo – tramite l'unione con il proprio essere-altro nel divenire – conduce alla sintesi del tempo come vita del numero (*žizn' čisel*), divenire alogico del numero.

---

[38] [*Множество* есть такая совокупность элементов, в которой каждый элемент и соответствующая часть находятся в полном равновесии, так что целое хотя и не равняется сумме частей, но эта последняя образует из себя как раз то самое целое, которое перешло в сумму частей] *DOM*, p. 177.

[39] [На самом деле для того, кто умеет подлинно видеть реальность, дело обстоит как раз наоборот. Общее — именно подлинно общее — не есть абстракция, оно есть целое; но конкретно есть именно целое. Напротив, все единичное, вырванное из связи с общим и рассматриваемое изолированно, есть именно абстракция; оно искусственно объединено, обесцвечено, умерщвлено, ибо оно живет только в целом, будучи укоренено в нем и питаясь его силами. Истинно и конкретно есть не часть, а только целое; все частное именно тогда можно понять в своей полноте и жизненности, когда оно постигнуто на фоне целого, как неотъемлемый момент и своеобразное выражение целого. Философия есть поэтому не самая абстрактная, а, напротив, самая конкретная или, вернее, единственная конкретная наука; ибо, направленная на всеединство, она имеет дело с реальностью во всей ее полноте и, следовательно, с единственно подлинной реальностью] S.L. Frank, *Duchovnye osnovy obščestva. Vvedenie v social'nuju filosofiju* [I fondamenti spirituali della società. Introduzione alla filosofia sociale], in *Russkoe zarubež'e. Iz istorii social'noj i pravovoj mysli* [L'emigrazione russa. Dalla storia del pensiero sociale e giuridico], Lenizdat, Leningrad 1991, p. 248.

Il discorso relativo all'intero e alla parte costituisce così l'essenziale filo conduttore per lo sviluppo del problema del tempo, strettamente legato ai concetti di numero e di *eidos*; infatti, per giustificare logicamente – dunque, dialetticamente – la propria concezione di tempo, Losev si servirà della dialettica di punto e *continuum*.

2.1.2 L'infinito finito

La discussione relativa al tempo – e dunque anche al tempo musicale – rappresenta un momento fondamentale nell'analisi condotta ne *Muzyka kak predmet logiki*; la definizione, ricorrente in Losev, del tempo come "vita del numero" e della musica come espressione del tempo, oltre a sottolineare la natura essenzialmente temporale della musica, anticipa l'interconnessione di una serie di concetti fondamentali della filosofia loseviana. Per chiarire la natura del tempo e lo svolgimento della sua dialettica interna sarà allora necessario partire dalla definizione di tali questioni, la cui trattazione, lungi dal poter essere considerate esaustiva, verrà chiarita e integrata nel corso della nostra ricerca. Tuttavia, va precisato fin da ora che l'analisi sarà guidata da una prospettiva mirata essenzialmente a individuare ed esporre le questioni fondamentali legate all'infinito, senza approfondire eccessivamente determinati concetti di ambito specificatamente matematico. Tale scelta dipende, oltre che da una volontà di intenti – la filosofia della matematica di Losev è un tema decisamente complesso, che potrebbe essere oggetto di un'analisi a sé – da ovvi motivi di distanze disciplinari. Inoltre nella produzione di Losev manca un'esposizione puntuale e sequenziale del carattere dell'infinito, proprio per la natura stessa del suo pensiero; come per altri concetti, anche quello di infinito è un concetto che viene ripreso in opere diverse sotto aspetti diversi, secondo un andamento "a spirale", che ogni volta, a partire da una base comune, integra il cerchio concettuale precedente. Per queste ragioni ci si limiterà alle nozioni immediatamente ricollegabili alla filosofia della musica.

In particolare, uno dei nodi centrali della filosofia di Losev, non soltanto in relazione al tempo, è rappresentato dalla nozione di infinito, la quale non rappresenta qui un puro concetto logico, la necessaria polarità dialettica opposta al finito, ma viene ad assumere un posto centrale nell'economia generale del suo pensiero. La dinamica di infinito, logica dell'intero e delle parti e limite si struttura a partire da un rapporto di reciproca dipendenza

concettuale in cui si radicano una serie di nozioni fondamentali, quali quelle di numero, simbolo, tempo[40].

L'analisi di Losev prende le mosse dalla critica di una concezione da lui ritenuta errata di infinito, e diffusa nel pensiero comune, secondo la quale esso consisterebbe in un determinato processo i cui limiti sono estesi senza fine o nella semplice sequenza di elementi finiti. In effetti, il senso comune, nell'impossibilità di afferrare direttamente il concetto di infinito, tenta di pensarlo a partire dall'ambito del finito. In entrambi i casi la questione non è impostata in modo corretto, dal momento che l'infinito non sarebbe nulla di più che un carattere o un *attributo* applicato a un processo che si svolge interamente nella sfera del finito e che comprende momenti finiti. Se dunque si pensa l'infinito come serie infinita di elementi, esso ci appare soltanto come un indeterminato "tutto ciò che è maggiore del finito". L'errore di tale posizione consiste proprio nell'impostazione del problema in termini puramente matematici e quantitativi, così come era per la concezione del tutto come somma delle parti. In questo caso, la contraddittorietà di fondo è resa immediatamente evidente dal fatto che, aggiungendo a una qualsiasi serie numerica sempre nuovi elementi finiti, secondo la formula "n+1", tale serie risulterebbe in ogni caso composta da unità finite. Dunque, la questione principale potrebbe essere formulata nel modo seguente: come può ottenersi l'infinito a partire dal finito, e qual è il loro rapporto? L'analisi di Losev si pone in una prospettiva diretta non soltanto a formulare una definizione di infinito – e di finito, come suo momento specularmente opposto –, ma anche a giustificarlo sul piano logico e dialettico, attraverso la definizione della struttura semantica di entrambi. Non si tratta di determinare uno a partire dall'altro, come nel caso del senso comune, che, nell'impossibilità di pensare l'infinito in sé, lo pensa in rapporto al finito, ma di rintracciare il significato ultimo di tali concetti e inserirli in quella complessa trama dialettica che rispecchia la struttura stessa della realtà.

---

[40] Come sottolinea V.P. Troickij, l'infinito è inoltre una delle categorie fondamentali della filosofia del linguaggio di Losev (cfr. *Jazykovaja struktura*, 1983), all'interno della riflessione sulla sequenza infinita dei significati linguistici. Cfr. V.P. Troickij, *Beskonečnost' "toržestvennaja" i beskonečnost' "živaja"* [L'infinito "trionfale" e l'infinito "vivo"], in *A.F. Losev i kul'tura XX veka. Losevskie čtenija* [A.F. Losev e la cultura del XX secolo. Letture loseviane], Nauka, Moskva 1991, p. 80. La questione è anche connessa al problema del simbolo e alle concezioni dell'interpretazione e della valenza del segno linguistico come dialettica tra infinita potenzialità del significato e suo sostrato concreto, che ne limita le possibilità di realizzazione. Cfr. A.F. Losev, *O beskonečnoj jazykovoj valentnosti jazykovogo znaka* [Sull'infinita valenza linguistica del segno linguistico], in Id., *Znak. Simvol. Mif. Trudy po jazykoznaniju* [Segno. Simbolo. Mito. Lavori di linguistica], Izd-vo Moskovskogo Universiteta, Moskva 1982, pp. 114-124, in particolare p. 123.

Se si accetta, con Losev, che «l'infinito non è addizionabile»[41], non è la somma di momenti finiti, esso allora non sarà in alcun modo definibile a partire dall'ambito del finito, e dunque non potrà neppure coincidere con la semplice mancanza di fine o di limite di una serie di elementi finiti – al contrario, come si vedrà, l'infinito intrattiene un preciso rapporto con il limite –, infatti «l'infinito non è semplicemente assenza di fine. L'infinito è tale assenza di fine, ma non ogni assenza di fine è l'infinito»[42]. Una definizione negativa di infinito che si basi sulla semplice assenza di fine non conduce ad alcun concetto positivo, ma soltanto a una definizione per esclusione, una definizione vuota, che non definisce nulla perché non afferra realmente alcun oggetto. Non si tratta allora di pensare in termini quantitativi (*količestvenno*), ma qualitativi (*kačestvenno*); di conseguenza deve essere abbandonato il paradigma di pensiero matematico, del calcolo e del finito, a favore di quello dialettico. L'insistenza sulla specificità dell'infinito al di fuori della categoria della quantità dipende essenzialmente dalla sua peculiare struttura semantica rispetto al finito; sarà necessario allora prima di tutto definire tale struttura, che dipende direttamente da un preciso concetto di numero.

> *Se si intende il numero come dal punto di vista del puro calcolo (sčetno) e quantitativamente, è chiaro che l'infinito non è un numero,* e la stessa unione delle parole «numero infinito» non ha senso. Il fatto è che *l'infinito per sua stessa qualità è qualcosa di altro rispetto al numero quantitativo*. Ovviamente, ogni numero è finito, sia il più alto che il più basso. L'infinito da questo punto di vista non è affatto un numero. Ogni numero è separazione e differenziazione rigorosamente coordinate. L'infinito è in sé indifferenziato, e ciò significa che non è affatto un numero. I numeri finiti si modificano durante le operazioni di addizione, sottrazione, e così via. L'infinito o non reagisce affatto a tali operazioni, oppure reagisce in modo del tutto originale, così che le abituali regole aritmetiche si rivelano inapplicabili all'infinito[43].

Per comprendere questo passaggio va ricordata la distinzione tra numero aritmetico, oggetto delle operazioni di calcolo, e numero eidetico, il numero nella sua struttura interna. Con quest'ultimo si intende l'atto semantico del porre (*akt smyslovogo polaganija*) un alcunché

---

41 [бесконечность не аддитивна] *DOM*, p. 152.

42 [Бесконечность не есть просто отсутствие конца. Бесконечность есть это отсутствие конца, но не всякое отсутствие конца есть бесконечность] Ivi, p. 504.

43 [*Если число понимать чисто счетно и количественно,то, очевидно, бесконечность не есть число;* и самое соединение слов «бесконечное число» бессмысленно. Дело в том, что *бесконечность по самому качеству своему есть нечто иное, чем какое-нибудь количественное число.* Всякое число конечно, и самое большое, и самое малое. Бесконечность с этой точки зрения совсем не есть число. Всякое число есть строго координированная раздельность и различенность. Бесконечность неразличима внутри себя самой и, значит, совсем не есть число. Конечные числа изменяются при операциях сложения и вычитания и пр. Бесконечность или совсем не реагирует на эти действия, или реагирует совершенно оригинально, так что обычные арифметические правила оказываются неприменимыми к бесконечности] Ivi, p. 511.

(*nečto*) inizialmente privo di contenuto – primo momento dialettico –, il quale viene successivamente determinato tramite l'opposizione al suo altro (*èto*, il "questo" definito, secondo momento dialettico), rendendo così possibile il passaggio dall'uno-essere all'essere, dall'uno al molteplice. All'interno della dialettica di identità e differenza, il numero rappresenta dunque il principio di ordine e determinazione, il limite che tramite tale contrasto dialettico permette di fissare la cosa come tale, nella sua individualità, rispetto allo sfondo dell'indeterminatezza che la circonda – ponendola in una relazione di identità e differenza rispetto ad esso –, e dunque di costruirla logicamente nel pensiero. In altre parole, esso corrisponde al principio stesso che rende possibile la forma, vale a dire a «quella sfera di smembramento (*rasčlenenije*) che al tempo stesso è anche qualcosa di unico e intero»[44]. Il numero come significato del passaggio dall'unità alla molteplicità, entrando in relazione con il proprio altro, si sviluppa successivamente sul piano dialettico esterno – al di fuori della propria struttura semantica – secondo la triade di numero, qualità e quantità. Se con numero (*čislo*) Losev intende il numero senza alcun contenuto, principio indipendente, puro atto del porre, la quantità risulta invece dall'incontro del numero con il suo altro, il contenuto di tale atto – la qualità, *kačestvo*, come determinazione –. Di conseguenza, alla base della distinzione tra due diversi modi di intendere il numero sta una differenza qualitativa; non si tratta del numero-quantità, oggetto di operazioni aritmetiche, ma del numero come "integrità uniseparata" (*edinorazdel'naja cel'nost'*), energia e infinita possibilità di concretizzazione della forma, la quale, pur determinandosi come forma finita, conserva in sé l'impronta di tale infinità.

> Quindi, il centro di gravità passa qui dalla sorte (*sud'ba*) esterna del numero al suo contenuto interno. È inoltre chiaro che l'infinito, essendo contenuto interno del numero, costituisce indubbiamente una *rivelazione* (*raskrytie*) di tale contenuto, e inoltre *piena* e *completa rivelazione.* Ma allora con tutta necessità ne deriva anche il fatto che il numero che possiede tale contenuto interno è *qualcosa di sintetico*, vale a dire anch'esso sintesi di una certa affermazione e di una certa negazione, e tuttavia non più nel senso dello zero, ma in un altro senso. Tale altro senso viene definito interamente dal fatto che qui ci troviamo nell'atmosfera di un contenuto numerico *interno*, mentre nel caso dello zero ci muovevamo soltanto nella sfera delle sorti esterne del numero. […] In particolare, dobbiamo *affermare l'intero e negare l'intero*, e dare ciò che non è né l'uno né l'altro, ma un certo zero interno particolare[45].

---

44 [та область расчленения, которая в то же самое время является также и чем-то единым, и цельным] *IAE. Poslednie veka* [Gli ultimi secoli], kn. 1, p. 271.

45 [Значит, центр тяжести переходит здесь с внешней судьбы числа на его внутреннее содержание. Ясно также и то, что бесконечность, будучи внутренним содержанием числа, является, несомненно, *раскрытием* этого содержания, и притом *полным* и *всецелым раскрытием.* Но тогда с полной необходимостью вытекает еще и тот вывод, что число с таким внутренним содержанием есть *нечто синтетическое,* т. е. синтез тоже некоего утверждения и некоего отрицания, но уже не в смысле нуля, а в другом смысле. И этот другой смысл всецело только и определяется тем, что здесь мы в

Affermare e negare l'intero non significa affatto affermare che l'infinito corrisponderebbe all'indeterminato nulla o al non numerabile. Restando nell'ambito del solo finito, del numero come quantità determinata, non si può arrivare a concepire l'infinito; il numero come unità indivisibile e finita dovrà allora entrare in relazione con il proprio altro – il numero come frammentazione e molteplicità –, portando alla sintesi dei due momenti nell'infinito come incessante passaggio dall'uno all'altro, che resta sul piano del divenire, senza giungere ad alcuna fissazione. Dunque in questo caso il numero non subisce una ulteriore evoluzione nel momento del divenuto, e tuttavia non è un punto vuoto, negazione o indeterminatezza, analogo allo zero; lo zero è il risultato di un calcolo ottenuto dal movimento del numero in una certa direzione lungo la serie numerica. Si tratta dunque di un movimento del tutto *esterno* al numero, che non dice nulla del numero in sé, ma avviene tra numeri già determinati singolarmente. L'infinito come numero rappresenta invece l'energia semantica interna del numero, che si esprime nell'incessante movimento tra unità e divisibilità. Tuttavia, se è vero che l'infinito, quale sintesi di numero intero e frammentato che resta sul piano del divenire, non corrisponde ad alcuna determinazione, allora «*anche l'infinito è un certo zero, e tuttavia tale zero qui è dato nella sua rivelazione interna.* Esso è tanto indifferenziata e non smembrata in sé, quanto indifferenziato e non smembrato è lo zero. *Tuttavia lo zero è l'aspetto esteriore dell'infinito, mentre l'infinito è la sua manifestazione interna,* lo zero dispiegato internamente»[46]. Risulta dunque chiaro che la qualitatività dell'infinito, consistendo nella sua stessa struttura interna, non può essere in alcun modo ottenuta attraverso operazioni quantitative, ma è analoga all'operazione che viene messa in atto nel passaggio dall'uno alla diade, la cui distanza comprende una serie di momenti intermedi.

> Ovviamente possiamo dividere la diade in due e ottenere l'unità, ma ciò significherebbe un salto (*skačok*) dalla diade all'unità, non l'attraversamento di tutto quel percorso reale che conduce dalla diade all'unità o dall'unità alla diade. In altre parole, per Platone l'infinito è contenuto in ogni

---

атмосфере *внутреннего* числового содержания, а в случае с нулем вращались только в сфере внешней судьбы чисел. [...] Именно, *мы должны утверждать целость и отрицать целость* и дать то, что не есть ни то и ни другое, а некий своеобразный внутренний нуль] *DOM*, p. 509.

46 [*бесконечность тоже есть некоторый нуль, но только этот нуль дан тут в своем внутреннем раскрытии.* Она так же внутри себя неразличима и не расчленена, как неразличим и нерасчленим и нуль. *Но нуль есть внешняя сторона бесконечности, а бесконечность—внутреннее его выявление,* внутренне развернутый нуль] *Ibidem.*

> singola cosa, allo stesso modo in cui nell'unità è contenuta una quantità infinita di frazioni che la separano dallo zero e dalla diade[47].

Finora si è fissato il concetto di infinito sulla base della struttura interna del numero. Resta da definire il suo rapporto con il finito. A questo proposito si rivela centrale il concetto aritmologico di discontinuità, che esprime ciò può essere raggiunto «soltanto attraverso un salto (*skačok*)», un'intuizione che permette di attingere alla antinomicità dell'infinito, e che ne riveli al tempo stesso sia il divenire incessante che la quiete[48]. Il salto qualitativo, slegato dalla linea della continuità, permette il passaggio a un nuovo piano di comprensione. Così, Florenskij caratterizza tale "salto" come un movimento verso le essenze infinite che è possibile attuare solo attraverso un atto libero della ragione:

> Abbiamo compiuto un **salto**, un intervallo nello sviluppo; avremmo anche potuto non introdurlo, limitandoci a quelle essenze che sono date, vale a dire le essenze "finite", dedicandoci alla sterilizzazione positivistica della ragione (*razum*) e arrestandoci all'impossibilità di andare **oltre** il confine di tali simboli. La creazione di nuove essenze richiede un atto eroico **libero**. […] **L'atto eroico** consiste nel fatto che le "energie naturali", la stagnazione e l'autocompiacimento interni all'intelletto (*um*), lo spingono all'inerzia nel vecchio, nel finito, nel "noto". È necessario superare l'autocompiacimento dell'intelletto (*rassudok*), spezzare il cerchio incantato dei suoi concetti finiti ed entrare in un nuovo ambito, nell'ambito dell'ultra-finito, inaccessibile all'intelletto e per quest'ultimo assurdo. È questo l'atto eroico della ragione (*razumnyj*) in aritmetica[49].

Alla razionalità lineare l'aritmologia contrappone lo slancio dell'intuizione che, andando al di là delle conoscenze prestabilite, afferra una realtà più profonda e autentica. All'interno della frattura nella continuità del pensiero umano – finito –, l'infinito si svela, e ciò avviene soltanto attraverso un atto libero, grazie al quale l'uomo riscopre in sé la tensione a una

---

47 [Конечно, двойку мы можем разделить на два и получить единицу, но это будет скачок от двойки к единице, а не прохождение всего того реального пути, который ведет от двойки к единице или от единицы к двойке. Другими словами, по Платону, бесконечность содержится в каждой отдельной вещи, так же как в единице содержится бесконечное количество дробей, отделяющее ее и от нуля и от двойки] A.F. Losev, *Platon* [Platone], izd. 3-e, ispr. i dopoln., Molodaja gvardija, Moskva 2005, p. 88.

48 [только путем скачка] A.F. Losev, *Nekotorye elementarnye razmyšlenija k voprosu o logičeskich osnovach isčislenija beskonečno-malych*, cit., p. 749.

49 [Мы совершили **скачок**, — перерыв в развитии; мы внесли нечто **существенно новое**. Мы могли и не вносить его, ограничившись теми сущностями, которые даны, — т. е. сущностями «конечными», — предавшись позитивистическому обеспложению разума и успокоившись на невозможности выйти **за** границы данных символов. Создание новой сущности требует **свободного** подвига. […] **Подвиг** же — в том, что «естественные силы», — присущие уму инертность и само–довольство, — толкают его к коснению в старом, в конечном, в «известном». Нужно преодолеть самодовольство рассудка, порвать магический круг его конечных понятий и выступить в новую среду, — в среду сверх–конечного, рассудку недоступного и для него нелепого. Таков разумный подвиг в арифметике] P.A. Florenskij, *Irracional'nost' v matematike* [L'irrazionalità in matematica], in Id., *Sobranie sočinenij*, t. 2, cit., p. 513. Il grassetto è di Florenskij.

dimensione originaria. Dal momento che una tale intuizione è diretta verso una realtà che resta celata nella sua essenza ultima, la conoscenza di questa sarà esprimibile soltanto attraverso una formula antinomica. Non si tratta qui di un ripiegamento verso l'irrazionalità, ma di uno slancio del pensiero razionale al di là dei propri confini abituali. Come fa notare Nikolaj Losskij a proposito di Florenskij, ciò rappresenta uno dei tratti distintivi del pensiero russo:

> Florenskij traccia un confine tra intuitivismo irrazionalistico e intuitivismo russo, che conferisce grande valore all'aspetto razionale e sistematico del mondo. Non si può conoscere la Verità né attraverso un'intuizione cieca, tramite la quale si conoscono i fatti empirici isolati, né tramite il pensiero discorsivo, vale a dire la tensione a ricondurre il particolare all'intero attraverso l'addizione di un elemento con l'altro. La Verità diventa accessibile alla conoscenza soltanto grazie a un'intuizione *razionale*, che porta la combinazione di differenziazione discorsiva *ad infinitum* e di integrazione intuitiva al livello di unità. «Se la Verità è, — mostra Florenskij, — essa è razionalità (*razumnost'*) reale e realtà razionale (*razumnaja*); essa è infinito finito e finito infinito, o, esprimendoci matematicamente, infinito attuale, infinito pensabile come Unità integrale (*cel'nokupnoe Edinstvo*)[50].

Anche per Losev la stessa intuizione è alla base della trattazione del concetto di infinito – inteso come infinito attuale – come espressione dell'unità nella molteplicità, della discontinuità nella continuità.

> In effetti, l'unità, nonostante le sue molteplici, e addirittura innumerevoli, funzioni secondarie, tende tuttavia all'unità assoluta, vale a dire all'identità assoluta, all'auto-identità assoluta di tutta la realtà. Staccarsi da tale unità che tutto ingloba (*vsepogloščajuščee edinstvo*) e porsi sulla via del funzionamento (*funkcionirovanie*) libero di ogni singola cosa significa compiere un salto (*skačok*) dalla singolarità che tutto ingloba alla molteplicità che si diffonde universalmente (*vseobščerasprostranjajuščajasja*). Tuttavia anche quest'ultima non garantisce una libertà stabile dell'esistenza individuale. Qui è necessario ancora un nuovo salto dialettico, in particolare un salto tale da creare per la cosa sia la sua individualità sia il suo divenire[51].

---

50 [Флоренский проводит грань между иррационалистическим интуитивизмом и русским интуитивизмом, который придает большую ценность рациональному и систематическому аспекту мира. Истину нельзя познать ни посредством *слепой* интуиции, при помощи которой познаются разрозненные эмпирические факты, ни посредством дискурсивного мышления — стремления к сведению частичного в целое путем сложения одного элемента с другим. Истина становится доступной сознанию только благодаря *рациональной* интуиции, доводящей сочетание дискурсивной дифференциации ad infinitum с интуитивной интеграцией до степени единства. «Если Истина есть, — указывает Флоренский, — то она — реальная разумность и разумная реальность; она есть конечная бесконечность и бесконечная конечность, или, выражусь математически, актуальная бесконечность, бесконечное, мыслимое как цельнокупное Единство] N.O. Losskij, *Istorija russkoj filosofii* [Storia della filosofia russa], Vysšaja škola, Moskva 1991, p. 233.

51 [В самом деле, единица, несмотря на все свои многочисленные и даже бесконечные вторичные функции, все же тяготеет к абсолютной единичности, то есть к абсолютному тождеству, к абсолютному самотождеству всей действительности. Вырваться из этого всепоглощающего единства и стать на путь свободного функционирования каждой отдельной вещи – это значит совершить скачок

Per comprendere il procedere dell'analisi di Losev su questo punto è necessario soffermarsi brevemente sulla fondamentale distinzione tra infinito attuale e potenziale. La teoria degli insiemi di Cantor, e con essa i concetti di *continuum* e di numero transfinito, dimostrava matematicamente la possibilità dell'infinito attuale accanto all'infinito potenziale, arrivando a distinguere tre generi di infinito: *in Deo* (assoluto), *in concreto* (transfinito in natura) e *in abstracto* (infinito in potenza, rappresentato dai numeri transfiniti, o eidetici)[52]. Ciò aveva precise conseguenze in ambito filosofico: l'infinito potenziale rispetto a quello attuale sottolinea infatti la continuità del processo per cui è sempre possibile aumentare il numero precedente, secondo il modello "n+1", dando così luogo a una sequenza infinita, nella quale tuttavia ogni elemento è finito. Tale processo non è mai completo, dal momento che non è possibile esaurire la serie dei numeri finiti, e dunque si viene a negare di fatto la possibilità concreta dell'infinito. La natura potenziale e non attuale di tale concezione dell'infinito emerge proprio dal fatto che tale svolgimento non prevede alcun "salto", ma si colloca all'interno dell'ambito del finito. Esaminando il problema dal punto di vista dialettico, Losev prende le mosse dalla definizione di continuità (*nepreryvnost'*) come categoria in cui «ogni suo momento è del tutto uguale a ogni momento precedente»[53]. Ciò corrisponde al momento del divenire, che sottolinea l'idea di processo – dunque, movimento, cambiamento – all'interno del quale i singoli momenti sono separati e al tempo stesso costituiscono un tutto indefinito, in un reciproco rapporto di identità e differenza di tali punti. Tuttavia, tale idea di continuità, in cui il divenire è illimitato, coincidendo con una processualità indifferenziata, esclude la possibilità di cogliere gli elementi isolati lungo la linea del suo processo. In definitiva, il problema principale consiste nel fatto che «se qualcosa non ha limite, di conseguenza non ha né confine né forma»[54], non si può affermarne la possibilità e la

---

от всепоглощающей единичности к всеобщераспространяющейся множественности. Но и эта последняя тоже не обеспечивает устойчивой свободы для индивидуального существования. Тут необходим еще новый диалектический скачок, а именно такой скачок, который сразу создавал бы для вещи как ее индивидуальность, так и ее становление] *IAE. Poslednie veka*, cit., p. 277.

52 Cfr. G. Cantor, *O različniych točkach zrenija na aktual'noe beskonečnoe* [Sui diversi punti di vista sull'infinito attuale, 1886], in Id., *Trudy po teorii množestv* [Scritti sulla teoria degli insiemi], Nauka, Moskva 1985, pp. 262-267. Cantor sosteneva che oltre all'infinito attuale relativo – matematico –, il transfinito, vi fosse un infinito attuale assoluto (filosofico), indefinibile e inattingibile alla conoscenza matematica.

53 [каждый ее момент совершенно одинаков со всяким предыдущим моментом] A.F. Losev, *Nekotorye elementarnye razmyšlenija k voprosu o logičeskich osnovach isčislenija beskonečno-malych*, cit., p. 755.

54 [если что-нибудь не имеет конца - следовательно оно не имеет границы и формы] *DM*, p. 140.

pensabilità, che ha origine dalla delimitazione e dalla differenziazione di una determinata cosa rispetto alle altre. Dunque, se il continuo è l'affermazione di un divenire senza fine, a partire da esso non si potrà mai ottenere la forma come individualità della cosa (*individual'nost' veščи*). Sul piano semantico, l'affermazione del solo momento del divenire, vale a dire la pura processualità come mancanza di un limite, rende impossibile il successivo sviluppo di formazione del significato: «ogni idea della cosa precisamente fissata è non soltanto la sua legge, e legge massimamente generalizzata, ma anche il suo limite, anch'esso massimamente grande, vale a dire un limite infinito per tutte le condizioni finite e le manifestazioni di ogni singola cosa che porta in sé questa idea»[55].

Per accostarsi alla reale natura dell'infinito è allora innanzitutto necessario abbandonare non soltanto il piano quantitativo, ma anche l'abituale prospettiva secondo la quale il suo tratto essenziale consisterebbe nella processualità, concepita come infinita somma o successione di momenti finiti. Non viene negato qui il carattere processuale dell'infinito, bensì una precisa concezione *lineare* e continua di processualità. È necessario, dunque, introdurre nel ragionamento quel procedere dialettico che solo è in grado di individuare l'intima relazione tra opposti, consentendo di rivelarne l'essenza ultima, arrivando ad affermare la possibilità di un "infinito finito" – espressione di Losev e Florenskij[56] –, vale a dire di un infinito in cui sia presente un limite. Quella che potrebbe apparire come una contraddizione, rivela in realtà la natura antinomica dell'infinito. Losev ritiene che una definizione positiva dell'infinito sia possibile soltanto se questo viene pensato in rapporto al finito, vale a dire trattando «il molteplice separato e finito come contenente in sé tutta la pienezza del proprio contenuto»[57]. In effetti, per comprendere tale affermazione va ricordato che ogni determinazione e definizione, quale principio della forma (*oformlenie*), consiste nella trasformazione del determinato e del definito – il secondo momento dialettico – in qualcosa di quantitativo – terzo momento, secondo la triade di numero-qualità-quantità (*čislo-kačestvo-količestvo*) – e,

---

55 [всякая точно установленная идея вещи есть не только ее закон, и притом максимально обобщенный, но и ее предел, тоже максимально большой, то есть предел, бесконечный для всех конечных состояний и проявлений всякой единичной вещи, носящей на себе эту идею] A.F. Losev, *Čto takoe idealizm Platona?* [Che cos'è l'idealismo di Platone?], in Id., *Platon*, cit., p. 88.

56 Pur non utilizzando esplicitamente questa espressione, va sottolineato che anche Cantor nel definire l'infinito transfinito si poggiava sull'idea che per ogni cambiamento illimitato fosse necessario fissare un ambito all'interno del quale avviene tale cambiamento, ma che di per sé è immutabile.

57 [*раздельное и конечное множество как содержащее в себе всю полноту своего собственного содержания*] *DOM*, p. 504.

dunque, di frammentato. All'interno della dialettica del numero, al secondo momento – della definizione resa possibile dalla relazione con l'essere-altro – segue immediatamente la sintesi ulteriore del divenire, che mantiene i momenti precedenti (di unità e molteplicità) nel movimento incessante di separazione e relazione. Per illustrare questo punto Losev porta l'esempio di cerchio e sfera:

> […] finché non si è definito il contorno e non si è conclusa la linea che traccia la forma del cerchio, non si può ancora parlare di alcun cerchio o sfera; per ora esso resta soltanto nell'idea, e non nella realtà. Ma basta soltanto tracciare la circolarità del cerchio, che si dà la possibilità di concepirlo come qualcosa di divisibile, poiché la stessa presenza della forma è già al tempo stesso la presenza della quantitatività, del volume e della misurabilità[58].

In sostanza, finché la linea che disegna un cerchio non è conclusa, essa è potenzialmente infinita; quando invece avrà preso la forma del cerchio, la stessa presenza di tale forma renderà possibile la sua divisibilità, proprio perché la figura a questo punto ha acquisito una certa concretezza, una certa struttura rispetto al proprio sfondo[59].

Tale pensiero esprime l'idea di limite come limitazione positiva, a cui il finito tende come suo scopo e fondamento della sua struttura interna, poiché porre un limite significa istituire la *possibilità* di raggiungerlo. Al contrario, nel concetto di numero infinitesimale – sia piccolo (*beskonečnoe maloe*) che grande (*beskonečnoe bol'šoe*) – come grandezza variabile con limite zero (*peremennaja veličina s predelom nulja*) si osserva un infinito processo di avvicinamento, un'approssimazione del numero al suo limite, lo zero, che però non viene mai raggiunto. Anche in questo caso la tensione è diretta a un limite mai pienamente raggiungibile, non tanto per la sua reale inattingibilità, ma perché qui il limite non è realmente posto, e dunque il movimento del divenire si svolge in una tensione infinita nella sua costante aspirazione verso ciò che non ha fine, verso il nulla. In questa critica all'infinito come processo illimitato emerge la critica di Losev allo "spirito infinitesimale" che anima il carattere europeo, diretto a comprendere l'essere in ogni suo più piccolo momento, per

---

58 [пока не проведена периферия и пока не замкнута линия, очерчивающая форму круга или шара, еще нельзя говорить ни о каком круге или шаре; до этих пор он остается только в идее, а не в реальности. Но стоит только провести окружность круга, как получается возможность понимать круг как нечто делимое, ибо самое наличие формы есть уже тем самым наличие количественности, объемности и измеряемости] *Ibidem*.

59 Va fatto notare che nella dialettica loseviana lo sfondo (*fon*), o sfondo meonico, rappresenta l'altro (*inoe*), il momento dell'opposizione sul quale si svolge il procedere dialettico. Nel caso del numero come passaggio tra uno-essere e essere, si tratta di una dialettica interna (verticale), al di là dello sfondo, in cui esso viene trattato come "essere immediato" (*neposredstvennoe bytie*). A questo livello non compare ancora la differenza tra numero in sé e suo significato.

delimitarlo e farlo proprio, in una tensione incessante che tuttavia, non avendo alcuno scopo, coincide con un tendere al nulla[60]. Il significato positivo del limite consiste invece nella possibilità di approssimarsi ad esso, secondo un processo infinito, che al tempo stesso deriva il proprio senso e valore dal fatto di essere in rapporto con esso. La natura dell'infinito – più esattamente, del *trans*-finito, ciò che va oltre il finito – consiste proprio nel limite che viene posto al divenire.

> La presenza del limite per il divenire conduce al fatto che tale divenire, giungendo in un determinato luogo, *si arresta* e non va oltre. Ciò nonostante, esso, come principio che realizza la coesione sintetica di essere e essere-altro, per sua stessa essenza non può comunque arrestarsi in alcun luogo, vale a dire non può cessare di essere divenire (altrimenti viene a mancare la stessa sintesi di essere e essere-altro); come risultato, tutta la potenza del divenire è costretta a realizzarsi soltanto entro determinati confini, e tutta la forza del divenire deve svolgersi entro limiti molto rigidi, [all'interno] di una data struttura. Da qui si delinea una sorta di argine alla diffusione generale della massa in divenire, e tutta questa forza tende a se stessa: il divenire inizia a tendere sempre di più lo spazio all'interno della struttura. Quando il punto sintetico si è espanso verso l'esterno e noi non vi abbiamo trovato alcun confine, ci siamo in tal modo privati della possibilità di ottenere qualsiasi nuova categoria. Qui invece la discontinuità e la compattezza del divenire, circondata da confini esterni, tendeva alla profondità di questo spazio delimitato e determinato; e quest'ultimo ci appare ora non più semplicemente come una sorta di sconfinata massa di punti concentrati, separati tra loro da distanze infinitamente piccole, ma come *arena di inesauribilità di tale frammentazione continua dell'essere-altro (inobytie)* entro dati confini e come principio di *pienezza* dell'ipostatizzazione dell'essere-altro (*inobytijnoe gipostazirovanie*) del contenuto interno della struttura semantica[61].

---

60 Cfr. A.F. Losev, *Nekotorye elementarnye razmyšlenija k voprosu o logičeskich osnovach isčislenija beskonečno-malych*, cit., p. 760. A questo proposito Losev critica la tesi di Spengler per cui l'antichità non conoscerebbe l'infinito, ma soltanto la finitezza della corporalità tipica dello spirito scultoreo. Al contrario, l'intuizione fondamentale degli antichi consiste proprio nell'idea di corpo non come mera concretezza e finitezza, ma come corpo vivo, spiritualizzato (*oduchotvorennoe*), che conserva un impulso vitale diretto al di fuori della propria finitezza. Un esempio è dato dall'atomismo antico (Democrito), che concepiva gli atomi come unità spirituali e infinitamente divisibili, cfr. A.F. Losev, *Antičnaja filosofija istorii* [La filosofia della storia antica], Nauka, Moskva 1977, pp. 139-171. Di conseguenza, proprio gli antichi avevano sostenuto per primi la possibilità dell'infinito attuale, in opposizione all'infinito potenziale dell'età moderna, cfr. *OASM*, pp. 59-63.

61 [Наличие предела для становления приводит к тому, что это становление, дойдя до определенного места, *останавливается* и дальше уже никуда и не распространяется. Но тем не менее оно, как принцип, осуществляющий синтетическую спаянность бытия и инобытия, по самому существу своему все-таки нигде не может остановиться, т. е. перестать быть становлением (иначе разрушится и самый синтез бытия и инобытия); и в результате этого вся мощь становления принуждена осуществляться только в определенных границах, и вся становящаяся стихия должна разыгрываться внутри очень тесных пределов, [внутри] данной структуры. От этого образуется как бы некая запруда для всестороннего растекания становящейся массы, и вся эта стихия устремляется на саму себя; становление начинает все больше и больше напрягать пространство внутри структуры. Когда синтетическая точка расширялась вовне и мы не находили для этого никаких границ, мы тем самым лишали себя возможности получить какую-нибудь новую категорию. Здесь же непрерывность и сплошность становления, закруженная внешними границами, устремилась в глубину этого ограниченного и оформленного пространства; и последнее предстает теперь перед нами уже не как просто некая необозримая масса скученных точек, разделенных между собою исчезающе малыми расстояниями, но как *арена неисчерпаемости этого постоянного дробления инобытия* внутри данных границ и как принцип *полноты* инобытийного гипостазирования внутреннего содержания смысловой структуры] *DOM*, pp. 503, 504.

La dialettica di finito e infinito si risolve dunque nella sintesi del divenire che, quale processo, gioca qui un ruolo essenziale. Il punto a cui vuole giungere Losev nella sua analisi è che per definire l'infinito è necessario pensare in termini di processualità (divenire), poiché soltanto all'interno del divenire è possibile concepire e mantenere simultaneamente i due tratti fondamentali dell'infinito, vale a dire la continuità del processo come tutto indefinito e la successione dei momenti frammentati che formano tale processo come tutto. Tuttavia questo va pensato non in modo statico, ma dinamico, in cui entrambi i processi si identificano all'interno di un movimento di nascita (*vozniknovenie*) e distruzione (*uničtoženie*) mai concluso. Dunque l'infinito può essere definito come la sintesi di unità (*celoe*) e frammentazione (*drobnoe*)[62] che si svolge all'interno di un movimento che ha un limite. Il punto che distingue l'infinito attuale dal potenziale riguarda il piano su cui si svolge il processo, che in entrambi i casi è un processo di raggiungimento (*process dostiženija*), avente una determinata direzione; rispetto al divenire della continuità, che tende continuamente a un limite al di fuori di sé, quello della discontinuità si svolge internamente, il numero transfinito "riposa in se stesso" (*pokoitsja v sebe*) e si identifica con la sua idea proprio perché possiede un limite interno, anch'esso mai raggiungibile, e che tuttavia ne determina la possibilità. La continuità allora non viene negata, ma costituisce uno dei poli dialettici, un caso particolare della discontinuità, che per questo coincide in un punto (*točka*)[63]. Per utilizzare una metafora visiva, si potrebbe affermare che mentre il processo della pura continuità, analogo all'infinito potenziale, è rappresentato da una linea continua e illimitata, che non trova mai il proprio fine, quello della discontinuità è presente già in tutto il suo svolgimento nel punto stesso da cui ha inizio la linea, la quale racchiude in sé i suoi momenti successivi. In altri termini, nel divenire dell'infinito si osserva quella stessa dialettica tra l'intero e le parti che afferma la presenza simultanea nella parte dell'intero – seppure, va ricordato, sotto forma di energia –. Se l'essere-altro è innanzitutto principio di

62 Cfr. A.F. Losev, *Nekotorye elementarnye razmyšlenija k voprosu o logičeskich osnovach isčislenija beskonečno-malych,* cit., p. 761.

63 Il valore antinomico e simbolico del punto deriva dal fatto che in esso si ha piena coincidenza di essere e non essere: «nel simbolo del punto sono avvolte e radicate le antinomie delle sfere corrispondenti; come principio di tutto, il punto è e non è» [в символе точки завиты и основы же антиномии соответственных областей; как начало всего, точка и есть и не есть], cfr. P.A. Florenskij, voce "točka" [punto], in Id., *Symbolarium. Slovar' simvolov* [*Symbolarium*. Dizionario dei simboli], in Id., *Sočinenija v 4-ch tomach*, t. 2, cit., pp. 574-590.

divisione opposto alla forma (*besformennost'*), l'essere è principio di significato e forma (dunque anche *figurnost'*, *obraznost'*, *očertanie*) come finitezza, individualità e determinatezza. È in questo senso che va intesa l'insistenza sulla necessità del limite in rapporto all'infinito. La sintesi che unisce tali momenti opposti e inizialmente separati porta alla fusione di tali momenti in un unico punto infinito, al di là della misurabilità. Ciò significa affermare la compenetrazione di essere e essere-altro, quando entrambe le categorie si sono scambiate posto e si sono identificate reciprocamente. In effetti,

> […] per la sintesi è necessario che i punti A, B e C, pur restando indifferenziati, di fatto siano presenti qui in tutta la loro definitezza (*četkost'*) e delimitazione pensata. […] ciò significa che *ogni momento di tale struttura racchiude in sé tutti gli altri momenti*, che A non è ancora concluso che è già iniziato B, e che B non è ancora finito che già è iniziato C. […] risulta che tutte le tappe del nostro possibile percorso siano già state attraversate, che tutti i futuri punti del nostro movimento siano già contenuti nel primo passo appena fatto. La stessa cosa avviene se nella tenebra alogica del divenire iniziamo a introdurre momenti strutturali, vale a dire da tale divenire, da tale oscurità in divenire, come da un'argilla, creiamo queste o quelle figuralità semantiche. [...] Il risultato sarà il seguente: come nella struttura semantica la forma ottenuta sarà smembrata, e come nel divenire alogico essa sarà fusa e indifferenziata. Non differenziare A, B e C e al tempo stesso conservarli significa tenerli presenti in ogni punto del percorso che porta da uno di essi a ogni altro, e ciò significa avere in A sia B che C, avere in B sia A che C, avere in C sia A che B[64].

Ancora una volta si rivela qui centrale la distinzione tra *celoe* – l'intero autentico che conserva i propri elementi e li unisce – e tutto – *vse*, come intero frammentato, molteplicità di elementi –, dove quest'ultimo rappresenta il passaggio dell'intero nell'essere-altro. Nella prospettiva mereologica di Losev ciò significa che al momento dell'unità come identità di intero e parti si contrappone il momento della frammentazione dell'intero in parti che assumono un carattere del tutto indipendente non soltanto in rapporto all'intero, ma anche tra loro stesse. Come nell'unità sintetica del punto, nell'infinito «otteniamo simultaneamente sia il momento del tutto (tracciare un confine ci permette di parlare di *tutte* le parti dell'*intero*, del *tutto e completo* contenuto del significato), sia il momento dell'*inesauribilità* di tale «tutto», ma l'unione di «tutto» e «inesauribilità», con la pienezza inesauribile del tutto

---

[64] [для синтеза необходимо, чтобы точки *A, B* и C, оставаясь неразличимыми, все же на деле присутствовали бы здесь во всей своей четкости и осмысленной разграниченности. […] это значит, что *каждый момент этой структуры содержит в себе все другие ее моменты,* что не успело кончиться *A,* как уже началось *B,* и не успело кончиться, как уже началось C. […] оказывается, что все этапы нашего возможного пути уже пройдены, что все будущие точки нашего движения уже содержатся в первом же, только что сделанном шаге. То же получится, если мы в алогическую мглу становления станем вводить структурные моменты, т. е. из этого становления, из этого становящегося мрака, как из некоей глины, будем созидать те или иные смысловые фигурности. […] Результат будет один: как в смысловой структуре— полученная форма будет расчленена, и как в алогическом становлении — она будет слита и неразличима. Не различать *A, B* и C и в то же время их сохранять — это значит иметь их наличными в каждой точке пути, ведущего от одной из них к каждой другой, и это значит в *A* иметь и *B,* и C, в *B* иметь и *A,* и *C* и в *C* иметь и *A,* и *B*] *DOM*, p. 501.

è autentico infinito»[65]. È necessario allora modificare la prospettiva di indagine; nell'ambito del finito la parte è minore dell'intero, e l'intero maggiore della parte. Così come il rapporto dialettico di uguaglianza tra intero e parti determina, nel divenire, sia compenetrazione che divisione, quiete e movimento, nell'ambito dell'infinito è possibile individuare un punto in cui infinito e finito coincidono, al di là delle loro differenze.

> L'infinito non aumenta e non diminuisce al suo aumentare o diminuire quantitativo. Dunque, in ogni singolo punto l'infinito è già l'intero infinito, qualunque operazione vi applichiamo. Ogni momento dell'infinito è l'intero infinito. Poiché $\infty + A$ (qualsiasi numero) = ∞, è chiaro che nell'infinito ogni sua singola parte equivale all'intero infinito preso interamente. Ciò, ovviamente, non accade mai nell'ambito del finito[66].

L'affermazione al tempo stesso sia della fusione di tutti i singoli aspetti della struttura numerica in un unico punto, sia del divenire e il fluire alogico di tale punto, trova espressione nella melodia musicale, nella quale ogni momento determina al tempo stesso la comparsa di un momento nuovo, e dunque l'annullamento del momento precedente:

> […] sebbene i singoli suoni siano tra loro differenti, tuttavia in ognuno di essi è presente l'intera melodia con tutte le sue proprietà estetiche. La melodia non contiene parole, in essa non vi è un senso *logico*, essa è alogica, irrazionale; e tuttavia di per sé è un strutturalità e un ordine determinati, che non è possibile modificare senza conseguenze in alcun suo punto e che, dunque, è presente interamente ovunque senza eccezione, determinando e pensando come un'unica integralità musicale ogni momento della sua esecuzione[67].

Il discorso di Losev sul rapporto tra infinito e limite costituisce il presupposto che permette di accostarsi all'essenza della temporalità come processualità che, nonostante sia un flusso continuo, è costituita una sequenza di momenti in cui ognuno porta con sé lo svolgimento

---

65 [мы получаем сразу и момент *всего* (очерчивание границы дает нам возможность говорить именно о *всех* частях *целого, о всем и всецелом* содержании смысла), и момент *неисчерпаемости* этого «всего», а соединение «всего» с «неисчерпаемостью», с неисчерпаемой полнотой всего и есть подлинная бесконечность] Ivi, pp. 504, 505.

66 [Бесконечность не увеличивается и не уменьшается от количественного ее увеличения и уменьшения. Стало быть, в каждом отдельном пункте бесконечность есть уже вся бесконечность, какие бы операции мы над ней ни производили. Каждый момент бесконечности есть и вся целая бесконечность. Раз $\infty + A$ (любое число) = ∞, то ясно, что в бесконечности каждая отдельная ее часть равняется всей бесконечности, взятой в целом. Этого, разумеется, никогда не бывает в конечной области] A.F. Losev, *Nekotorye elementarnye razmyšlenija k voprosu o logičeskich osnovach isčislenija beskonečno-malych,* cit., p. 749.

67 [отдельные звуки хотя и различны между собой, но тем не менее в каждом из них присутствует вся мелодия со всеми своими эстетическими свойствами. Мелодия не содержит слов, в ней нет *логического* смысла, она алогична, иррациональна; и тем не менее она сама по себе есть определенная структурность и упорядоченность, которую нельзя менять безнаказанно ни в одном ее пункте и которая, стало быть, целиком присутствует решительно везде, оформляя и осмысляя одной музыкальной цельностью каждый момент ее исполнения] *DOM*, p. 502.

successivo. In base a ciò che si è detto a proposito dell'infinito e dei concetti ad esso connessi, non si tratta di collocarsi in una prospettiva che privilegia uno dei due domini, finito o infinito, come predominante, ma di individuarne la compenetrazione, ponendosi all'interno di una visione più ampia che permetta di racchiudere la loro differenza, ma anche la loro identità. Su questa stessa linea si colloca la riflessione sulla struttura del numero e del tempo, in rapporto alla quale la musica costituisce un terreno di indagine privilegiato.

2.1.3 Il concetto di numero

La fondamentale relazione che Losev individua tra musica e matematica non è nuova, ma si inserisce in una lunga tradizione che aveva avuto origine con la riflessione pitagorica. In effetti, già l'antichità aveva stabilito uno stretto legame tra musica, matematica e cosmologia; la musica era intesa come espressione dei rapporti numerici che riflettevano l'ordine e l'armonia del cosmo, secondo la tradizionale immagine della "musica delle sfere". Anche Agostino, nel trattato *De musica,* individuava una precisa relazione tra musica e matematica, tramite il concetto di numeri *sonantes*[68], che si trovano all'interno dei suoni stessi. I riferimenti al legame tra numero e suono, o musica, attraversano il pensiero medievale – Leibniz, Cusano –, fino a giungere all'età moderna con Schelling – che all'interno delle coppie di arti e scienze della *Filosofia dell'arte* avvicina musica e matematica in virtù del loro comune carattere allegorico –, per poi giungere alle soglie del secolo scorso. In particolare, in Russia all'inizio del XX secolo la riflessione sui rapporti tra musica e matematica acquisisce un nuovo impulso, oltre che un maggiore fondamento scientifico, grazie allo sviluppo della teoria del metrotettonismo; gran parte dei musicologi di questo periodo – Emilij Rozenov, Leonid Sabaneev, Lev Mazel' – si concentrano sull'analisi dei rapporti numerici interni alle opere musicali, in cui rintracciano il principio della sezione aurea[69].

---

[68] L'analisi di Agostino nel trattato *De musica* distingueva varie tipologie di numeri all'interno della musica, di cui quelli *sonantes* erano pensati come proprietà interne ai suoni stessi. Cfr. A.S. Kljuev, *Filosofija muzyki: izbrannye stat'i i materialy* [Filosofia della musica: articoli scelti e materiali], Asterion, Sankt-Peterburg 2008, pp. 103, 104.

[69] Come si vedrà in seguito, anche Losev si interessa alla legge della sezione aurea applicata alla musica – a cui dedica l'ultima sezione di *Muzyka kak predmet logiki* --, sulla scia delle analisi svolte da Georgij Konjus all'interno della sezione fisiologico-psicologica della GAChN e al GIMN, e del vivo interesse che queste avevano suscitato presso i ricercatori.

Losev si inserisce nella tradizione che unisce numero e musica tramite il concetto di armonia, richiamandosi principalmente, così come avviene per altre questioni, a fonti neoplatoniche. In effetti, come si è visto trattando della dialettica loseviana, uno dei motivi ricorrenti della sua riflessione è la convinzione di potere rintracciare nel pensiero antico le intuizioni fondamentali successivamente riprese e sviluppate nel pensiero moderno[70].

L'interesse per la matematica, come del resto quello per la musica, attraversa l'intera produzione loseviana. Durante gli anni universitari moscoviti conosce Pavel Florenskij, filosofo e matematico, ed entra in contatto con Nikolaj Luzin e Dmitrij Egorov, fondatori della scuola matematica di Mosca[71]. Anche il matrimonio con l'astronoma Valentina Michajlovna Sokolova avrà una rilevanza tutt'altro che secondaria per la produzione di Losev; la moglie sarà l'autrice della *Prefazione* a *Dialektičeskie osnovy matematiki* [I fondamenti dialettici della matematica, 1932-1936], e il loro carteggio dal lager sovietico è ricco di accenni e rimandi a argomenti matematici.

La prima opera specificatamente dedicata ad argomenti matematici è *Dialektika čisla u Plotina* [La dialettica del numero in Plotino, 1928], incentrata sull'analisi dell'Enneade VI, tuttavia i richiami alla concezione antica del numero – in particolare al concetto platonico di numero ideale – occupano un'ampia parte anche della successiva *Kritika platonizma u Aristotelja*.

L'attenzione di Losev al campo matematico prosegue anche dopo l'arresto: durante la prigionia nel GULag frequenta un corso di calcolo differenziale ed integrale e progetta di

---

70 «Questo generale e integro atteggiamento nei confronti dell'antichità, che sia giusto o meno, ha sempre accompagnato ogni grande epoca, poiché ogni epoca ha sempre cercato di trovare nell'antichità la propria giustificazione e il proprio fondamento» [Это общее и целостное отношение к античности, правильное или неправильное, всегда сопровождало собой всякую крупную эпоху, так как всякая эпоха старалась найти в античности для себя оправдание и опору], *OASM*, p. 10. È in questa prospettiva che si muove la critica di Losev all'analisi storica di Spengler, che invece sottolinea la diversità di ogni cultura e non ne intuisce il terreno comune, soprattutto in rapporto all'antichità. Cfr. ivi, pp. 63-64, 694. Un esempio concreto in ambito matematico di osmosi tra antichità e contemporaneità è rintracciabile nel parallelo tra il numero plotiniano e i numeri transfiniti di G. Cantor, a cui Losev accenna in *Dialektika čisla u Plotina*. Lo stesso Cantor aveva definito i numeri transfiniti "numeri eidetici", riallacciandosi così al relativo concetto platonico. Anche V.P. Troickij fa notare come il sostrato teorico della teoria degli insiemi in ultima analisi sia riconducibile al platonismo. Cfr. V.P. Troickij, *O needinstvennosti natural'nogo rjada čisel (Kantor plus Losev)* [Sulla non unicità della serie naturale dei numeri (Kantor plus Losev)], in "Voprosy filosofii" № 11 (1994), p. 136.

71 Cfr. A.A. Tacho-Godi, *Losev*, cit., p. 89. Lo stesso Losev ricorda l'incontro con Luzin ed Egorov all'Università di Mosca in A.F. Losev, *P.A. Florenskij po vospominanijam Alekseja Loseva* [P.A. Florenskij nei ricordi di A.F. Losev], in A.V. Michajlov (otv. red.), *Kontekst. Literaturno-teoretičeskie issledovanija* [Contesto. Ricerche letterarie e teoriche], Nauka, Moskva 1990, p. 8.

scrivere un'opera sulla dialettica delle funzioni analitiche[72], successivamente elabora la prima parte di *Dialektičeskie osnovy matematiki*, che viene pubblicato postumo solo nel 1997[73]. Anche negli anni successivi, quando insegna logica all'Università Statale di Mosca (MGU), progetta di scrivere un articolo su "La teoria logica del numero"[74]. In particolare lo interessano argomenti legati agli ultimi sviluppi scientifici - l'analisi infinitesimale, la teoria degli insiemi, la teoria delle funzioni delle variabili complesse, le geometrie non euclidee, la teoria della relatività –, a partire dai quali elabora una originale interpretazione delle loro implicazioni sul piano filosofico.

In effetti, il fatto che in quasi tutte le opere degli anni Venti compaiano frequenti rimandi all'aritmologia[75] e alla teoria degli insiemi di Cantor[76] non è casuale. Alla riflessione

---

[72] Cfr. lettera di Losev alla moglie del 22 gennaio 1932, in A.F. Losev, V.M. Loseva, *Radost' na veki. Perepiska lagernych vremen*, cit., p. 29.

[73] Viene pubblicata per la prima volta nel volume *Chaos i struktura* [Caos e struttura, 1997], che include anche gli scritti degli anni Trenta e Quaranta *Matematika i dialektika* [Matematica e dialettica], *O metode beskonečno-malych v logike* [Sul metodo infinitesimale in logica] e *Nekotorye elementarnye razmyšlenija k voprosu o logičeskich osnovach isčislenija beskonečno-malych* [Alcune riflessioni elementari sulla questione dei fondamenti logici del calcolo infinitesimale], tutti inediti fino al 1997. Di *Dialektičeskie osnovy matematiki* [I fondamenti dialettici della matematica] è pubblicata una versione parziale, che raccoglie le pagine sopravvissute alla distruzione della biblioteca di Losev durante il bombardamento di Mosca del 1941.

[74] Cfr. V.P. Troickij, *Razyskanija o žizni i tvorčestve A.F. Loseva* [Indagini sulla vita e l'opera di A.F. Losev], Agraf, Moskva 2007, pp. 246, 247. Una parte dell'articolo in questione è stata pubblicata in A.F. Losev, *Logičeskaja teorija čisla* [La teoria logica del numero], in "Voprosy filosofii", № 11 (1994), pp. 81-134. Parte del testo risale al 1934-1936 e viene successivamente inserito in *Dialektičeskie osnovy matematiki*, un'altra parte viene invece rielaborata negli anni Quaranta (1942-1943) durante il periodo di insegnamento all'Università Statale di Mosca (MGU).

[75] Teoria delle funzioni discontinue, che comprende a sua volta la teoria degli insiemi, delle invarianti, delle probabilità, e altre. In opposizione all'analitica come teoria delle funzioni continue, che si basa sui concetti deterministici di evoluzione naturale e progresso sociale per spiegare i cambiamenti in termini di causalità e continuità, l'aritmologia interpreta i fenomeni come sistemi complessi e analizza le parti in vista dell'intero che le unisce, in una prospettiva non estranea a implicazioni religiose. Cfr. N.A. Maslin (pod red.), *op. cit.*, p. 33. Losev introduce per la prima volta il discorso aritmologico in *Filosofija imeni* all'interno dell'analisi eidetica della parola, affermando che l'aritmologia si rende necessaria come «dottrina logica dei numeri eidetici, o del numero ideale» [логическое учение об эйдетических числах, или об идеальном числе], *FI,* p. 778.

[76] Teoria matematica che studia il problema dell'infinito; in particolare la teoria degli insiemi studia le caratteristiche degli insiemi quali gruppi di oggetti o classi. Cfr. D.P. Gor'skij, A.A. Ivin, A.L. Nikiforov, *Kratkij slovar' po logike* [Breve dizionario di logica], Prosveščenie, Moskva 1991, p. 108. La stessa critica al concetto di continuo che caratterizza la riflessione aritmologica riemerge alla fine del XIX secolo nei lavori di Cantor, la cui prima traduzione russa appare nella raccolta *Novye idei v matematike* [Nuove idee in matematica, № 6, Sankt-Peterburg 1914]. La nuova teoria, basandosi sul concetto di insieme (*Menge*), prescinde infatti dalla continuità, la quale non viene semplicemente eliminata o negata, ma può essere considerata un caso particolare della discontinuità. Dal punto di vista del pensiero filosofico-religioso russo di quegli anni la teoria degli insiemi ha inoltre precise implicazioni legate al concetto di *ličnost'*. L'idea di continuo, infatti, sembrerebbe negare in via teorica la possibilità di cogliere gli elementi isolati lungo la linea evolutiva. Se il continuo è l'affermazione di un eterno divenire, non si darà mai quella individualità

aritmologica si era dedicato Nikolaj Bugaev – padre del poeta Andrej Belyj e professore di matematica all'Università di Mosca, dove studia Florenskij –, i cui campi di interesse comprendevano l'applicazione delle funzioni discontinue matematiche ad altri campi del sapere[77]. Va inoltre aggiunto che in quegli anni aveva grande risonanza la teoria di Cantor a proposito del rapporto tra l'intero e le parti, che era oggetto di discussione di vari filosofi, come Semen Frank e Pavel Florenskij[78]. I temi matematici assumevano dunque importanti implicazioni filosofiche, oltre che, come si vedrà in seguito, specificatamente religiose.

In *Dialektičeskie osnovy matematiki* Losev compie una dettagliata analisi del concetto di numero (*čislo*) dal punto di vista della sua struttura logica interna – che

---

rappresentata dalla forma (P. Florenskij), o, secondo Losev, dal quarto momento dialettico del divenuto come individualità della cosa (*individual'nost' veščи*). Una visione per certi versi simile verrà ripresa più tardi anche da Ju. Lotman, quando sostiene, all'interno di un discorso più generale sulla dinamica della cultura, che il momento del salto (*vzryv*) è il momento dell'imprevedibilità, e tuttavia tale imprevedibilità non è da intendersi come possibilità infinita di passaggio a un'altra condizione, ma ogni momento di salto ha in sé il proprio assortimento di possibilità egualmente valide di passaggio alla condizione successiva, oltre i confini della quale si trovano le variazioni ovviamente impossibili. Cfr. Ju.M. Lotman, *Kul'tura i vzryv* [La cultura e il salto], in Id., *Semiosfera. Kul'tura i vzryv. Vnutri mysljaščich mirov. Stat'i, issledovanija, zametki* [Semiosfera. La cultura e il salto. Entro mondi pensanti. Articoli, ricerche, note], Iskusstvo, Sankt-Peterburg 2004, pp. 12-149.

77 Cfr. A.D. Siclari, *Introduzione* a A. Belyj, *Saggi sul simbolismo*, Zara, Parma 1987. Il caso riportato mette in luce come il dialogo tra concetti appartenenti a sfere diverse, come quello di filosofia e matematica, fosse stimolante e produttivo in termini di pensiero filosofico, poiché consentiva di sviluppare temi in modalità del tutto originali. Losev progettava in effetti di scrivere un'opera – mai realizzata – sui fondamenti filosofici delle teorie scientifiche, come afferma in varie opere (*Antičnyj kosmos i sovremennaja nauka*, *Filosofija imeni*, *Muzyka kak predmet logiki*). Cfr. V.P. Troickij, *O žizni čisel* [Sulla vita dei numeri], in *MČS*, p. 895. In modo analogo Frank sottolineava l'importanza per la scienza della preliminare messa a punto concettuale da parte della filosofia. Cfr. S.L. Frank, *Ponjatie filosofii*. *Vzaimootnošenie filosofii i nauki* [Il concetto di filosofia. La mutua relazione tra filosofia e scienza], in Id., *Vvedenie v filosofiju v sžatom izloženii* [Introduzione alla filosofia brevemente esposta], "Academia", Sankt-Peterburg 1922, pp. 3-7. Va inoltre accennato che in questo periodo si osserva una sempre maggiore tendenza della filosofia ad appropriarsi del discorso della scienza, e viceversa; a testimonianza di ciò, tra XIX e XX secolo in Russia era sorto un orientamento scientifico di matrice positivista definito "filosofia scientifica" (*naučnaja filosofija*), rappresentato da V.V. Lesevič, che interpretava la filosofia come necessaria continuazione e completamento della conoscenza scientifica, in una prospettiva che rivalutava la teoria generale rispetto alla singola scienza. Cfr. V.V. Zen'kovskij, *Istorija russkoj filosofii* [Storia della filosofia russa], Akademičeskij Proekt, Moskva 2001, pp. 669-674.

78 In particolare a Florenskij appartiene la prima esposizione divulgativa (per il grande pubblico) in lingua russa delle nuove idee matematiche nell'articolo *O simvolach beskonečnosti* [Sui simboli dell'infinito], pubblicato nel 1904 sulla rivista "Novyj put'". L'interesse della filosofia russa per le nuove teorie è inoltre testimoniata da una lettera di Losev a Florenskij del 24 maggio 1924, dalla quale emerge che proprio a Mosca si stava preparando una raccolta di articoli filosofici su temi matematici, astronomici e meccanici – tra cui un articolo di V.N. Murav'ev dedicato alla struttura ipostatica della teoria di Cantor –, in seguito mai realizzata a causa dell'inizio della repressione sovietica in campo culturale, iniziata con l'espulsione, nel 1922, di gran parte degli intellettuali, a cui fecero presto seguito altre deportazioni. Cfr. A.F. Losev, *P.A. Florenskij po vospominanijam Alekseja Loseva*, cit., p. 14. Le idee di Cantor, e in particolare il concetto di infinito attuale, sono alla base degli scritti di P.A. Florenskij (*Stolp i utverždenie istiny*, 1914), S.L. Frank (*Predmet znanija*, 1915) e S.A. Bogomolov (*Aktual'naja beskonečnost'*, 1923).

comprende dunque le categorie della dialettica –, distinguendolo così nettamente dalla trattazione specificatamente matematica del numero. Ciò che gli interessa nella sua analisi è spiegare come si formi il *concetto* di numero, vale a dire in che modo questo possa essere pensato, all'interno di un discorso strettamente connesso anche alla comprensione della struttura del numero[79].

Il numero viene presentato come primo fondamento del logico preceduto solo dall'essere indeterminato (*bytie neoformlennoe*), che come tale non può essere pensato in sé. In particolare, Losev definisce il numero "atto di posizione del significato" (*akt smyslovogo polaganija*)[80], da distinguersi dal contenuto di tale atto del porre (*položennost'*)[81]; in altre parole, il numero così inteso non possiede alcun riempimento né qualitatività (*kačestvennost'*), ma costituisce l'energia ideale del significato, il principio che rende possibile la determinazione e la forma[82].

Proprio il fatto di costituire un atto del porre lo rende il fondamento necessario delle successive categorie che si originano nel processo dialettico, e di conseguenza origine di ogni processo di pensiero. Come si è visto prendendo in esame la dialettica loseviana, pensare significa innanzitutto definire, differenziare (*opredelit'*, *različat'*); è dunque necessario un atto del porre che metta in relazione l'uno al suo altro, l'essere al non essere

---

79 Nella sua analisi Losev si basa sull'assunto che il concetto di numero sia espressione del numero stesso, in modo analogo per cui il pensiero riflette l'essere, e il concetto è il "riflesso semantico della cosa" (*smyslovoe otraženie veščи*), cfr. A.F. Losev, *Derzanie ducha*, cit., p. 217. Per questo motivo il concetto logico e filosofico di numero non corrisponde al suo utilizzo in matematica: «Ciò che caratterizza il numero in sé non caratterizza per nulla il concetto di numero, e ciò che troviamo di caratteristico nel concetto di numero si rivela del tutto inadatto al numero» [То, что характерно для самого числа, совершенно не характерно для понятия числа; и то, что мы найдем специфического в понятии числа, окажется совсем неуместным для самого числа]. Per la discussione di questo punto Losev rimanda al suo lavoro *Problemy sovremennoj logiki* [Problemi della logica contemporanea], mai pubblicato in vita, ma conservato nell'archivio personale del filosofo. Cfr. A.F. Losev, *Logičeskaja teorija čisla*, cit., pp. 84, 134.

80 *DOM*, p. 51.

81 Con *polaganie* Losev intende l'atto del porre una tesi, l'atto di affermare (*akt utverždenija*) l'esistenza di qualcosa in senso non qualitativo (*beskačestvenno,* vale dire prima di qualsiasi riempimento con un determinato contenuto), analogo dunque al primo momento dialettico, che risulta nella posizione (*položennost'*). Cfr. A.F. Losev, *Logičeskaja teorija čisla*, cit., p. 117.

82 Cfr. *SS,* p. 418 e sgg. All'interno della dialettica dell'emanazione (intesa come emanazione del significato), il passaggio successivo alla triade di numero, qualità e quantità (*čislo*, *kačestvo*, *količestvo*) conduce alla forma (*obraz*), intesa come modo di datità nell'alterità rispetto al suo modello (*pervoobraz*). Quest'ultimo rappresenta dunque l'energia e l'infinita possibilità di concretizzazioni della forma, la quale, pur determinandosi come forma finita, conserva in sé l'impronta di tale infinità. È necessario inoltre precisare la fondamentale differenza tra *čislo* e *količestvo*; con *čislo* Losev intende il numero senza alcun contenuto, principio indipendente, puro atto del porre. Al contrario, la quantità risulta dall'incontro del numero con il suo altro (la qualità, *kačestvo*, come determinazione). Cfr. ivi, pp. 456, 457.

come suo correlato essenziale. Tuttavia in tale fase iniziale tale atto conduce soltanto all'unità assoluta, senza qualità (*bezkačestvennoe*); il numero si costituisce pienamente come categoria solo quando si esplica nella sua pienezza, vale a dire si unisce al proprio essere-altro (*inobytie*), modificandosi secondo le categorie di numero come tale, come diverso da sé, in divenire, divenuto ed espressione.

Applicando l'usuale procedere dialettico, Losev individua sei momenti che definiscono la struttura categoriale del numero. A partire da un *super-atto – supra-akt* o *do-polaganie*, il porre che origina da sé il proprio *inobytie* –, affinché si possa avviare il procedimento di determinazione del numero è necessario opporre all'*in-atto – in-akt*, l'atto del porre in senso proprio, "questo", *eto* – il *contr-atto – kontr-akt*, il numero inteso come negazione e differenziazione, altro, *inoe*. All'interno di tale opposizione preliminare il numero riceve una prima delimitazione, si delinea cioè rispetto allo sfondo indifferenziato entro cui nasce. Il momento successivo, definito *infra-akt*, rappresenta invece il numero in divenire, nella sua frammentazione e oscillazione tra atti del porre. Un'ulteriore e più essenziale delimitazione avviene con il passaggio all'*intra-extra-atto – intra-ekstra-akt*, determinazione del numero come divenuto, fatto – e infine all'atto energetico (*energijnyj akt*), vale a dire il numero in senso proprio, concreto, quale espressione ed energia[83].

Come si è visto, anche in questo caso Losev applica le categorie dialettiche al numero, con la differenza che in questo caso vanno distinti uno come principio e uno come inizio. In altri termini, va distinto l'uno come numero in senso proprio, inizio della serie numerica, e l'uno come Unità originaria, energia creatrice del numero presente in tutti gli altri numeri; anche in questo caso, in tale concezione del numero come origine del pensiero si intravede l'orizzonte religioso che costituisce la base della riflessione loseviana sul numero, e sulla matematica in generale. Il riferimento al *supra-akt* come momento dinamico, potenza del numero, che subisce un progressivo movimento verso la staticità nel momento del divenuto, verso la determinazione concreta, oltre ad instaurare un'analogia con la dialettica Creatore-creato, richiama al tempo stesso il rapporto tra le persone della Trinità. L'Uno

[83] Cfr. *DOM*, pp. 66-68. Definendo questo momento del numero come "espressione energetica" (*energijnoe vyraženie*) Losev intende sottolinearne la potenzialità, che è sempre presente in esso. Il concetto di numero qui inteso è definito al tempo stesso sia dal suo eterno tendere all'altro (*inoe*), sia dal suo distaccarsi da sé attraverso una negazione (*otkaz*), una differenziazione interna a se stesso. Tuttavia, ciò non significa che non si possa giungere a una fissazione del numero inteso come divenuto, *stavšee*, ma soltanto che la sequenza numerica presuppone sempre il passaggio al numero successivo, così come presuppone i numeri precedenti. In altri termini, sulla serie numerica continua (*nepreryvnyj rjad*) sono inclusi tutti i tipi di numeri (razionali, irrazionali, trascendenti e altri), poiché questi si includono a vicenda.

indifferenziato, o *sopra-numero* (*sverch-čislo*) costituisce l'origine della successiva formazione numerica[84] che emana da sé – Losev si serve proprio del termine neoplatonico *emaniruet* – la serie infinita di tutti i numeri possibili. Ogni numero porta dunque in sé l'impronta della sua origine quale possibilità ulteriore di divenire: l'energia dell'Uno attraversa tutta la sequenza di momenti del numero.

Il numero è infatti «potenza delle cose, suo grembo semantico generatore, legge della sua comprensione, forza e organo di formazione delle cose», «principio di determinazione della cosa interno alla cosa stessa»[85], così come il nome è principio di determinazione della cosa tra le altre.

Al numero viene riconosciuto dunque un ruolo principale nella produzione di senso; a questo proposito Losev critica Hegel (*Enciclopedia*, §86-98, §102), il quale, ponendo il numero dopo la qualità, lo avrebbe collocato sullo stesso piano della quantità, la quale invece implica il calcolo di qualcosa che possiede già una qualità. Eppure il numero come fondamento della realtà e del pensiero – e prima di tutto delle categorie uno-molti, essere-non essere – è il principio stesso della forma, che non presuppone alcuna qualitatività proprio perché è condizione di possibilità di tale qualitatività. In definitiva, la sintesi hegeliana non appare del tutto convincente a Losev, che vi avverte uno scarto che risulta poco motivato dal punto di vista logico. Al contrario, già gli antichi – Platone e i neoplatonici – avevano collocato il numero non tra *eidos* e cosa, ma tra principio primo (*pervoproncip*) e *eidos*, ritenendo che «per costruire l'*eidos* fossero necessari atti preliminari del puro porre (*čistoe polaganie*), e questi ultimi non fossero altro che l'Uno frammentato»[86]. Si torna qui, ancora una volta, al

---

84 Già i greci avevano distinto unità che implica la molteplicità e unità al di fuori della serie numerica, monade; la stessa distinzione viene ripresa da Cusano relativamente al problema dell'unità indifferenziata come origine del numero, dal momento che la fonte della serie numerica non può essere a sua volta un numero, ma deve necessariamente essere trascendente rispetto ad essa. Cfr. N. Kuzanskij, *Ob učenom neznanii* [Sulla dotta ignoranza], trad. dal lat. V.V. Bibichin, Akademičeskij proekt, Moskva 2011, pp. 14-17 (capp. IV, V). Il concetto di numero, insieme a quello di tempo, costituisce anche una delle principali critiche che Losev muove a Cohen, il quale fa dipendere il numero dall'idea, ponendolo dunque non solo dopo l'unità, ma anche dopo la realtà e la temporalità. Cfr. A.F. Losev, *O edinstve ontologii*, pp. 256-261.

85 [«потенция вещи, рождающее смысловое лоно ее, закон ее осмысления, сила и орган оформления вещи», «принцип оформления вещи внутри себя самой»] *AKSN*, p. 174.

86 [для конструирования эйдоса необходимы предварительные акты чистого полагания, а эти последние есть не что иное, как дробимое Единое] *SS,* p. 424. Per completezza, riportiamo le definizioni di quantità e grandezza, che Losev distingue dal numero in quanto la prima consiste nel numero come risultato del contare, funzione del numero nell'altro-da-sé (*funkcija čisla v inobytii*), mentre la seconda è l'altro-da-sé pensato come numero tramite la quantità (*inobytie, osmyslennoe čislom pri pomošči količestva*), sintesi di numero e quantità. Cfr. *DOM*, p. 53. Per la critica di Losev a Hegel su questo punto, si vedano ivi, p. 104; *MPL*, p. 158.

discorso sull'unità e al simbolismo del punto-unità (*točka-edinica*), che costituisce una delle immagini ricorrenti nell'opera di Losev. L'unità, principio dialettico e principio dell'essere, è il punto originario a partire dal quale si prende avvio lo svolgimento (*razvertyvanie*) delle singole individualità che questa genera, siano esse intese come numero, pensiero, o realtà effettuale; come si cercherà di dimostrare più avanti, infatti, senza affermare tale principio unitario come origine del molteplice, variamente inteso, non è possibile alcuna conoscenza dell'essenza del reale. In altri termini, si pone qui un problema fondativo; in opposizione al concetto di *eidos* neokantiano come processualità e ipotesi, Losev afferma che si rende necessario porre un principio extra-ipotetico a partire dal quale si origina il processo del pensiero, che altrimenti non sarebbe ancorato ad alcuna realtà stabile, resterebbe ingiustificato.

Tuttavia, è anche necessario stabilire una relazione tra principio primo e inizio del processo; il numero svolge dunque un ruolo di mediazione tra questi due livelli, collocandosi tra primo e secondo momento dialettico, tra essere ed essere-uno – qui Losev, oltre a Platone, che nel *Parmenide* aveva posto il numero immediatamente dopo l'unità come seconda ipotesi sull'essere, riprende la teoria plotiniana delle emanazioni e il relativo concetto di numero[87].

Dal momento che non è preceduto da alcuna categoria logica, ma soltanto dall'essere indifferenziato (*neoformlennoe bytie*), esso costituisce il significato del passaggio di tale essere indeterminato e assoluto, oltre-ente (*sverchsuščee, nečto*), all'essere determinato (*nečto-odno, eto*), dal piano dell'apofatismo che non consente alcuna fissazione semantica (suprasenso, *sverchsmyslie*) a quello del significato. Va dunque distinto l'atto del contare come atto sequenziale, che avviene nel tempo, dal significato logico del contare, che sottolinea proprio il momento del passaggio dialettico da indeterminato a determinato[88]. In effetti, Losev prende le mosse dall'assunto pitagorico, e successivamente platonico (*Fil*.

---

87 Plotino non intende con numero né un oggetto empirico, né un atto psichico, né una semplice quantità, ma il principio generale della categorialità (*princip kategorial'nosti*) (Enn. VI 6, 8-10-11), cfr. *DchF*, p. 19. Alla teoria plotiniana di tempo e numero Losev fa riferimento, oltre che in *Dialektika čisla u Plotina*, dedicato all'analisi e alla traduzione dell'Enneade VI, anche in *Antičnyj kosmos i sovremennaja nauka* e *Muzyka kak predmet logiki*.

88 Una distinzione analoga compare in S.L. Frank, *Predmet znanija*, cit., p. 345 e sgg. La riflessione di Frank sul numero presenta diversi punti in comune con quella di Losev, anche a livello terminologico – si veda ad esempio la definizione di numero come "unità di quiete e movimento" (*edinstvo pokoja i dviženija*) –, e ciò si spiega con il fatto che anch'egli si basa su fonti neoplatoniche.

16a–17a, *Tim*.), che il numero abbia origine dalla dialettica di limitato e illimitato[89]. Emergono qui due punti fondamentali: il concetto di limite[90], a cui si è già accennato in precedenza per quanto riguarda la dialettica, e quello di infinito.

Innanzitutto, è necessario chiarire la connessione tra numero e concetto di limite (*predel*). Il numero ha origine dalla dialettica di limitato e illimitato tra uno-essere ed essere (il molteplice, altro dell'uno-essere); all'illimitato che dura (*dlitsja*) e si dilata senza fine, si oppone il limite che argina tale diffusione, ponendogli un confine e conferendogli determinatezza[91]. In altri termini, esso costituisce una prima e preliminare struttura (finita) che si delinea sullo sfondo dell'indeterminatezza (infinita). Come insegna il *Parmenide*, è grazie al numero che si rende possibile il passaggio alla realtà sensibile; l'uno attraverso il numero pone i molti, e proprio il fatto di porre in relazione gli opposti – secondo il modello fondamentale uno-diade – costituisce la base del pensiero logico. Entrando in contrasto dialettico con l'illimitato, il limite diventa *mera* (misura, ordine), principio di determinazione che, proprio tramite tale contrasto permette di determinare la cosa come tale rispetto al suo sfondo – ponendola in relazione di identità e differenza –, e di costruirla non solo nell'essere, ma anche nel pensiero, così come, secondo l'immagine ricorrente del contrasto tra luce e ombra, l'ombra proiettata dall'ago della meridiana permette di misurare, delimitare il tempo, altrimenti indefinibile nella sua continua processualità[92].

---

89 Secondo la dottrina pitagorica tra le dieci coppie di opposti fondamentali che unendosi tra di loro formano una nuova qualità, la più rilevante era quella di limitato e illimitato, dalla cui unione risultava il numero. Cfr. *Čislo v nauke i iskusstve: sbornik materialov konferencii*, cit., p. 5. Una più estesa trattazione del concetto di numero all'interno della dottrina pitagorica è esposta in A.F. Losev, V.P. Šestakov, *Istorija estetičeskich kategorij* [Storia delle dottrine estetiche], Iskusstvo, Moskva 1965, pp. 37-42, e in *IAE*. *Rannjaja klassika*, cit., pp. 284-294.

90 Sul concetto di limite aveva riflettuto anche Florenskij, quando sottolineava il valore antinomico e simbolico del punto come coincidenza di essere e non essere. Nel simbolo del punto sono radicate le antinomie delle sfere corrispondenti; come principio di tutto, il punto è e non è, e dunque esso è simbolo della tensione al limite, slancio verso una dimensione che trascende l'opposizione di essere e non essere. Cfr. P.A. Florenskij, voce "točka" [punto], in Id., *Symbolarium. Slovar' simvolov,* cit., pp. 574-590.

91 Cfr. A.F. Losev, V.P. Šestakov, *Istorija estetičeskich kategorij*, cit., pp. 37, 38.

92 Per sottolinearne la valenza conoscitiva, Losev definisce il numero "gnomone gnoseologico" (*gnomon gnoseologičeskij*), cfr. ivi, p. 41. Il richiamo alla misurazione (dunque, delimitazione, fissazione) dell'illimitato (o grandezza incommensurabile, per cui una fonte importante è *Filebo* 26d, e l'oscillazione tra difetto ed eccesso) come fissazione dell'illimitato può non apparire del tutto chiara; va sottolineato che il concetto di tempo, come si vedrà, intrattiene un preciso rapporto con l'infinito. Anche G. Cantor a proposito degli insiemi infiniti fa riferimento allo stesso passo del *Filebo*, cfr. I. Toth, *Lo schiavo di Menone*, Vita e Pensiero, Milano 1998, p. 32.

La dialettica di illimitato e limitato schiude inoltre la relativa questione del concetto di infinito, che in quegli anni era oggetto di accesi dibattiti in seguito alla diffusione della teoria di Cantor, e sul quale si ritornerà in seguito in relazione al tempo. Tale teoria aveva infatti introdotto in matematica il concetto di infinito attuale, che ampliava quello di infinito potenziale. Il concetto di *continuum*, o di insieme continuo, portava con sé precise implicazioni filosofiche, del quale lo stesso Cantor era ben consapevole. Non ci soffermeremo qui sull'esposizione di questa complessa teoria, basti accennare al fatto che Losev era interessato principalmente alle sue implicazioni mereologiche – secondo l'assunto per cui l'intero di un insieme può essere numericamente equivalente a una sua parte – e al concetto di "energia del numerabile" (*moščnost'*)[93], in cui rintracciava un parallelo con l'energia generatrice del numero antico.

Non sorprende che quindi il nuovo paradigma, modificando il concetto di numero, aprisse a una visione del mondo più ampia, sollevando al tempo stesso importanti questioni filosofiche e religiose[94].

---

93 Altra fondamentale questione legata al concetto di *moščnost'* (energia) è quella dell'ermeneutica del simbolo, che si avrà modo di esporre più avanti. Per ora basti accennare al fatto che Losev utilizza il concetto cantoriano anche all'interno della dialettica di forma e modello, dove la forma (*obraz*) viene intesa in senso ampio come limite delle interpretazioni possibili, ciò che regola la formazione (*obrazovanie*) del significato. Cfr. *SS,* pp. 458, 461. Va sottolineato inoltre il frequente utilizzo negli scritti loseviani di metafore o termini matematici per esprimere idee filosofiche, che conferiscono al testo una forza espressiva particolare. Il termine *moščnost'*, letteralmente "potenza", in virtù del suo utilizzo matematico evoca l'azione, la forza vitale che si esplica verso l'esterno, e dunque è assimilabile a quello di "energia". Altri esempi di prestiti dalla sfera matematica che ricorrono nelle opere loseviane sono il concetto di "infinito attuale delle manifestazioni" (*aktual'naja beskonečnost' projavlenij*) a proposito della forza espressiva del simbolo, cfr. *SS*, p. 446, o di "valenza" (*valentnost'*, intesa come valenza chimica) per quanto riguarda il dinamismo dei concetti dialettici, cfr. A.F. Losev, *Derzanie ducha*, cit., p. 332.

94 V.P. Troickij fa notare come l'assunto alla base della teoria degli insiemi (per cui la parte può essere equivalente al tutto), espresso come M={m},{m}≠m, richiami la formula dell'onomatodossia per cui "il nome di Dio è Dio, ma Dio non è il nome di Dio". Cfr. V.P. Troickij, *Razyskanija o žizni i tvorčestve A.F. Loseva*, cit., p. 231 e sgg. Losev stesso si riferisce alla teoria di Cantor come base dell'onomatodossia in *Imjaslavie, izložennoe v sisteme* [L'*imjaslavie* esposto in sistema], in A.F. Losev, *Izbrannye trudy po imjaslaviju i korpus sočinenij Dionisija Areopagita* [Lavori scelti sull'*imjaslavie* e *corpus* di opere di Dionigi Areopagita], Izd-vo Olega Abyško, Sankt-Peterburg 2009, pp. 17, 22. La teoria degli insiemi, postulando che l'intero di un insieme possa essere numericamente uguale a una sua parte, introduceva una conferma teorica degli assunti religiosi degli *imeslavcy*; in questo senso va intesa la frase per cui «in qualsiasi punto dell'infinito coincidono periferia e centro» [в любой точке бесконечности совпадают периферия и центр], secondo un'immagine che richiama quella di Cusano, per cui Dio era paragonato a un cerchio il cui centro è dappertutto, cfr. *DOM*, p. 529. La volontà di giustificare i dogmi religiosi su basi scientifiche era una necessità avvertita da molti, e prima di tutto da Florenskij, cfr. L. Grechem, Ž. Kantor, *Imena beskonečnosti* [I nomi dell'infinito], trad dall'ingl. L.Ju. Vjaz'min, Izd-vo Evropejskogo Universiteta v Sankt-Peterburge, Sankt-Peterburg 2011, p. 88.

A partire da queste considerazioni preliminari emergono principalmente due fatti. Innanzitutto, la musica, quale arte fondata sul numero, come si vedrà più avanti, in forza della sua relazione con quest'ultimo possiede a sua volta un principio pre-logico (*do-logičeskoe pervonačalo*). Il numero come sintesi di limitato e illimitato rappresenta l'unione degli opposti, e dunque una armonia – nel senso greco del termine, come sintesi di caos e forma –, il cui parallelo è rintracciabile nell'ambito della musica.
In secondo luogo, se il numero costituisce uno dei momenti principali della dialettica, ponendosi come grado intermedio e necessario tra primo e secondo principio che determina la possibilità del pensiero, anche alla musica potrà essere attribuita una analoga posizione di rilievo all'interno del processo dialettico e conoscitivo. In ogni caso, quello che va rilevato in entrambi i casi è innanzitutto la portata ontologica dell'analisi di Losev, poiché in essa la questione fondativa inerisce e riguarda tanto la dialettica quanto la musica, ricomprendendo entrambe in una riflessione che risale alla loro origine e funzione, per svelarne infine l'intima e sottile trama di fondo.

2.2 La concezione loseviana della temporalità

La riflessione di Losev sul concetto di tempo si rivela decisiva sotto molti aspetti, che non si limitano alla sola sfera del vissuto estetico, ma investono l'intero contesto della riflessione filosofica sulla temporalità. Innanzitutto, nell'ambito della musica, il tempo costituisce la dimensione privilegiata di indagine, a partire dalla quale avviare l'analisi della forma musicale come forma essenzialmente temporale. In secondo luogo, intraprendere l'analisi del tempo significa anche affrontare la questione della ricezione musicale – dunque, del vissuto della coscienza – come modalità più immediata di darsi del tempo, dunque, della temporalità soggettiva e oggettiva. Infine, la sfera della temporalità introduce inevitabilmente a una determinata concezione di storia e, con essa, di progresso storico.

Nonostante il problema venga affrontato da molteplici prospettive, Losev non dedica un'opera precisa alla trattazione del tempo. Tutti questi punti vengono sviluppati in lavori diversi, anche cronologicamente molto distanti tra loro – nel presente capitolo faremo così riferimento tanto alle opere giovanili degli anni Venti quanto a quelle più tarde degli anni

Settanta –, i quali tuttavia presentano indubbiamente una continuità di pensiero e di intenti. A questo proposito è bene sottolineare la sostanziale continuità dell'opera loseviana, che non conosce evoluzioni nel suo nucleo fondamentale. Anche quando negli anni Settanta Losev si dedicherà alla linguistica (*Znak. Simvol. Mif*, 1982), attingerà all'impianto concettuale messo a punto negli anni Venti. L'assenza di una evoluzione, lungi dal rappresentare una chiusura, costituisce la base della forza speculativa del pensiero del filosofo, e ne determina la forte sistematicità[95]. Si può infatti affermare che la questione del tempo rappresenti per Losev un punto centrale della sua riflessione filosofica, non soltanto a livello sistematico e dialettico, per cui esso costituisce l'ulteriore esplicazione del numero nel momento del divenire, ma anche come dimensione e vissuto la cui esperienza restituisce all'uomo la concretezza della propria esistenza, il quale non può prescindere dal considerare la vita nella sua integrità, anche temporale[96].

È dunque possibile individuare tre nuclei centrali attorno ai quali si svolge la riflessione loseviana del tempo: tempo in sé o tempo puro (*čistoe vremja*), tempo della natura – e il relativo contrasto tra tempo della scienza e tempo del soggetto – e tempo come storia. Si presenta così il problema di precisare la connessione tra i diversi aspetti della temporalità, e, più in particolare, di definire il rapporto tra storia e realtà, e la loro relazione con il tempo in quanto tale. Concepita in questa triplice declinazione, la temporalità viene indagata non tanto ai fini della sua definizione concettuale, ma con l'obiettivo di delinearne la genesi, vale

---

95 «In nessun luogo il difetto dei sistemi filosofici russi è tanto evidente quanto lo è in Russia. Evidentemente in ciò vi è un senso ultimo. E' chiaro che qui il motivo non sta soltanto in condizioni esterne, ma piuttosto e principalmente nella costituzione interna del pensiero filosofico russo» [нигде недостаток философских систем не очевиден настолько, насколько это имеет место именно в России. По-видимому, в этом есть свой высший смысл. Очевидно, причина здесь заключается не только во внешних условиях, но скорее и главным образом во внутренней конституции русского философского мышления], A.F. Losev, *Russkaja filosofija*, in Id., *Na rubeže epoch. Raboty 1910-ch – načala 1920-ch godov*, cit., p. 185. Losev si riferisce all'opera di Bulgakov *A.S. Chomjakov* (1912), dove l'autore, osservando l'assenza di un sistema nel pensiero di Chomjakov, afferma che tale filosofia non deve essere un sistema proprio perché ha superato il momento astratto e teorico per concentrarsi invece sulla realtà concreta. La filosofia russa è estranea all'aspirazione alla sistematizzazione astratta che caratterizza il pensiero europeo, e in particolare tedesco; essa si pone invece dal punto di vista della conoscenza mistico-intuitiva dell'essere, la quale può essere raggiunta soltanto nel simbolo come immagine di una dimensione dinamica. La definizione e il concetto si rivelano allora impotenti ad afferrare la realtà, e per questo i pensatori russi sono da cercare piuttosto tra gli scrittori e i poeti, cfr. ivi, p. 188.

96 In tale presupposto che ancora l'uomo all'esperienza del tempo sembrano affiorare vaghi echi heideggeriani – pensiamo in particolare alle lezioni del 1929-1930, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo-finitezza-solitudine* –, anche se con finalità ed esiti del tutto diversi. Il dialogo tra Losev e Heidegger è oggetto dell'articolo di V.A. Friaur *Istina puti i put' k istine. Aleksej Losev i M. Chajdegger* [La verità del percorso e il percorso verso la verità. Aleksej Losev e M. Heidegger], in "Vestnik Volgogradskogo Gosudartvennogo Universiteta", № 2 (2009), pp. 6-11.

a dire di indagare la formazione di una determinata concezione di tempo. Guidato nell'analisi da una prospettiva "sociologica"[97] – quale corrispettivo concreto della riflessione teorica, rintracciabile sul piano della cultura – Losev colloca alla base della concezione del tempo il concetto di forma, e, con essa, la fondamentale categoria della personalità (*ličnost'*) come forma concreta. Tramite il problema della forma, e parallelamente a quello dell'antitesi di forma e assenza di forma (*formennost'* e *besformennost'*), il ragionamento viene ricondotto alla fondamentale dialettica di finito e infinito, che rappresenta il paradigma di una serie di dualità ricorrenti nella filosofia loseviana – quali significato e fatto, modello e immagine – e di un particolare modo di concepire spazio e tempo.

Come si è visto trattando del numero eidetico e della questione mereologica, il mondo oggettivo della positività contemporanea, e con esso i concetti di spazio e tempo assoluti, non lascia spazio per il salto vitale (*skačok*), la rottura, ma pretende di ricondurre ogni singolo evento alla serie sequenziale di realtà fissate e predeterminate[98]. L'uniformità

---

97 Losev utilizza il termine "sociologia" in senso ampio, intendendola come indagine sul piano concreto – sociale, appunto –, che riunisce i vari aspetti del panorama culturale e storico, secondo il modello per cui alla forma corrisponde necessariamente il *fakt* come sua manifestazione esterna. Si delinea allora una precisa tipologia della cultura, in cui viene individuata una stretta relazione tra una determinata visione del mondo e la sua manifestazione diretta, sul piano artistico, scientifico, religioso. La cultura, o "mito", non viene intesa qui nell'accezione spengleriana, vale a dire come evento o insieme di eventi, ma come processo avente una precisa direzione e sviluppo. In altri termini, la distanza rispetto a Spengler consisterebbe nel fatto che quest'ultimo non inserisce una determinata cultura in un paradigma più ampio e comprensivo. In Losev accade invece l'opposto, è sempre presente un contesto assoluto – più precisamente, una "mitologia assoluta" – all'interno del quale ha luogo il passaggio da una cultura a un'altra. Tale discorso è presente non soltanto nelle opere filosofiche, ma anche nella produzione in prosa degli anni Trenta e Quaranta, soprattutto riguardo alla sfera artistica, in cui l'arte, più precisamente la musica, rappresenta l'incarnazione dello spirito di una determinata cultura. Un presupposto simile è inoltre condiviso da Špet, come emerge dal concetto di oggettivazione (*ovnešnenie*, *ob''ektivacija*) per cui il soggetto – quale soggetto sociale – si oggettivizza nei prodotti della sua attività. Così, «l'"assetto (*uklad*) spirituale" di un uomo, di un popolo, di un gruppo, nella sua esistenza reale si combina e si intreccia in modo originale con le altre "forze" reali della realtà storica». ["духовный уклад" человека, народа, группы, в своем реальном бытии своеобразно сочетается и переплетается с другими реальными "силами" исторической действительности] G.G. Špet, *Vvedenie v etničeskuju psichologiju* [Introduzione alla psicologia etnica], izd. 2-e, dop., LKI, Moskva 2010, p. 137.

98 «Da ciò deriva il sesto assioma della dialettica, che sostiene che l'unione e la lotta degli opposti richiedono necessariamente un divenire tale che dalla semplice maturazione quantitativa sorgano sempre nuove qualità, incomprensibili se si intende la precedente maturazione quantitativa soltanto in termini astratti e quantitativi. […] Poiché la graduale maturazione numerica spesso porta a nuovi salti qualitativi, possiamo dire semplicemente che la crescita avviene sotto forma di divenire delle strutture quantitative e qualitative. E poiché tale processo è passaggio continuo di tutto in sempre nuove forme, continua lotta con le vecchie forme, allora si può dire che il divenire eterno delle strutture quantitative e qualitative è al tempo stesso una continua lotta, vale a dire incessante lotta contro se stessi» [Отсюда шестая аксиома диалектики, гласящая: единство и борьба противоположностей обязательно требует такого становления, когда из простого количественного назревания возникают все новые и новые качества, необъяснимые, если предыдущее количественное назревание понимать только абстрактно количественно. […] Поскольку постепенное количественное назревание часто приводит к новым качественным скачкам, постольку можно сказать попросту, что развитие происходит в виде становления количественно-качественных

(*odnorodnost'*) che ne deriva rivela allora una sostanziale assenza di forma, nella quale, secondo Losev, consiste la dimensione tragica dell'esistenza umana, che si trova nell'impossibilità di riconciliare spirito e materia. La dimensione del pensiero scientifico riduce la vita a una serie di causalità meccaniche in cui non soltanto la volontà come scelta e atto creativo della persona, ma anche il significato stesso della vita – in particolar modo da un punto di vista temporale – vengono annullati nel "morto movimento" che non è animato dal alcun principio vitale. Rompere l'uniformità di questo spazio può soltanto il miracolo (*čudo*), che tuttavia, è bene precisare subito, non è inteso come rottura di una regolarità ad opera di una forza soprannaturale, ma al contrario consiste nella piena aderenza tra due piani temporali, il piano storico esteriore e quello interno del destino, congiunzione di tempo ed eternità[99].

Il discorso sul tempo – e sullo spazio, come dimensione ad esso indirettamente complementare – avrà dunque importanti risvolti etici e religiosi. L'analisi di Losev schiude infatti questioni più strettamente legate alla sfera religiosa, come la contrapposizione tra concezione classico-cristiana e concezione moderna europea, il cui punto di rottura viene

---

структур. И поскольку этот процесс есть постоянный переход все к новым и новым формам, постоянная борьба со старыми формами, то можно сказать, что вечное становление количественно-качественных структур есть одновременно постоянная борьба, то есть сплошное самопротивоборство], A.F. Losev, *Derzanie ducha*, cit., p. 78. È interessante notare come la scelta del termine "maturazione" (*nazrevanie*) rispetto a "evoluzione" (*evolucija*) rimandi all'idea di processo organico legato al mondo vegetale, che sottolinea la formazione di nuove qualità tramite una linea continua di sviluppo. A questo proposito, alcuni anni più tardi Losev si riferirà esplicitamente al paradigma evoluzionista darwiniano, sottolineando come esso parta dall'idea di un divenire risultante da modificazioni quantitative: «Ogni linea di divenire che viene pensata innanzitutto come evolutiva è necessariamente dotata di questo o quel numero di salti, che non impediscono affatto il divenire continuo, ma dimostrano soltanto i suoi differenti tipi […]. Per questo la dottrina dell'origine delle specie di Darwin è teoria di null'altro se non del divenire, ma di un divenire tale da provocare questi o quei salti rivoluzionari, i quali formano ogni volta una nuova qualità, vale a dire questo o quel tipo biologico, che tuttavia è già determinato e stabile» [Всякая линия становления, которая в первую очередь мыслится эволюционного, обязательно оснащена тем или иным количеством скачков, отнюдь не мешающих непрерывному становлению, а только демонстрирующих разные его типы […]. Поэтому учение о происхождении видов у Дарвина есть теория не чего иного, как именно становления, однако такого, которое в результате количественных изменений вызывает те или иные революционные скачки, образующие каждый раз новое качество, т. е. тот или иной, но уже определенный и устойчивый биологический тип], A.F. Losev, *Antičnaja filosofija istorii*, cit., p. 4. In altri termini, nel paradigma darwiniano dalla nozione di continuità non vengono esclusi i mutamenti in genere, ma soltanto quelli inattesi, mentre saranno inclusi quelli graduali. Cfr. G. Piana, *Figurazione e movimento nella problematica musicale del continuo*, in AAVV, *La percezione musicale*, Guerini e Associati, Milano 1993, p. 12.

[99] Del salto qualitativo si era occupato anche Florenskij in relazione al movimento storico come progressione per salti e non lungo la linea evolutiva, e più tardi, anche Ju. Lotman, all'interno di una più ampia riflessione sulla cultura.

individuato nella diversa modalità di pensare il soggetto, concepito come "persona" indissolubilmente integrata nell'unità del mondo o come "individuo", singolarità.

Prima di affrontare la questione del tempo musicale è dunque necessario comprendere la fitta trama di questioni che ineriscono alla natura del tempo.

2.2.1 Il tempo come "vita del numero"

La questione del tempo viene affrontata innanzitutto a partire dalla sua costituzione logico-dialettica per individuarne la struttura categoriale. In effetti, va precisato fin da ora che l'analisi di Losev è diretta all'analisi del tempo puro (*čistoe vremja*), e non del tempo qualitativo e materiale (*okačestvovannoe*, *oveščestvlennoe vremja*), vale a dire come qualità derivante dal movimento nello spazio, secondo il paradigma di origine aristotelica che definisce il tempo in termini spaziali, come "misura del movimento". La temporalità a cui si fa riferimento non è dunque in alcun modo dipendente dal movimento spaziale, e di conseguenza neanche dalla misurazione di tale movimento nel tempo; ciò nonostante, essa si struttura proprio sulla base dei due concetti che rientrano nella diffusa concezione del tempo come movimento misurabile, il numero e il divenire. Quest'ultimo nella dialettica loseviana rappresenta un momento fondamentale, che viene concepito non soltanto come categoria indipendente – corrispondente al terzo momento dialettico –, ma come principio necessariamente presente in ognuna delle altre categorie:

> In breve, il divenire appartiene ugualmente ad ogni categoria, anche se le sue funzioni sono differenti, in base al carattere di una determinata categoria. Tuttavia ciò significa che il divenire deve essere una categoria separata e indipendente prima che si possa parlare di una sua applicazione alle altre categorie. Noi lo collochiamo infatti nel terzo principio, poiché qui si trova il suo primo posto dialettico (come sintesi di essere e non essere)[100].

La rilevanza attribuita al divenire dipende dal suo carattere dinamico di mediatore tra opposti, il cui movimento va a ricongiungere essere e non essere, i quali, secondo le leggi dialettiche, non potrebbero sussistere al di fuori della loro interazione. In questo senso il

[100] [Словом, становление свойственно одинаково каждой категории, хотя функции его и разные, — в зависимости от характера данной категории. Но это все и значит, что становление должно быть отдельной и самостоятельной категорией, прежде чем мы станем говорить об ее приложении к другим категориям. Мы и помещаем ее на место третьего начала, ибо тут ее первое диалектическое место (как синтеза бытия и не-бытия)] *DChF*, p. 170.

momento del divenire è direttamente connesso alla categoria di numero. Il numero rappresenta infatti quel momento intermedio tra essere e non essere che rende possibile il divenire come passaggio semantico tra gli opposti, determinandone l'ulteriore modificazione.

Tuttavia, a livello del numero semantico – intermedio tra uno e uno-essere – come unità finita, si tratta di un divenire essenzialmente intra-categoriale, che resta all'interno dei singoli momenti strutturali del numero consentendone la determinazione come unità di significato. Il numero così inteso è espressione secondo il significato (*po smyslu*), e non secondo il fatto (*po faktu*), non corrisponde cioè al numero concreto – la categoria della quantità per il numero è secondaria, ne rappresenta l'alterità –, ma ha carattere formale nel senso di forma platonica – ideale, obiettiva –, che contiene già in sé come potenziale semantico le successive formazioni (*inobytijnye sud'by*) che derivano da esso.

Applicare invece il principio del divenire in quanto tale, come momento extra-categoriale, al piano del numero, significherà pervenire alla modificazione dialettica del numero, vale a dire alla "vita del numero" (*žizn' čisel*), come Losev definisce il tempo. In altri termini, a partire dal riconoscimento del rapporto tra tempo e numero, da intendere qui in senso semantico – il numero come significato – e non quantitativo – cosa che significherebbe porre tempo e numero in successione gerarchica, per cui il tempo deriverebbe dal numero, ricadendo così nella concezione spaziale del tempo –, il momento successivo consisterà nell'applicare al numero la stessa categoria del divenire, stavolta rivolta verso il "riempimento" semantico del numero tramite la sua relazione dinamica con il proprio opposto. Così, il numero come "quiete mobile" (*podvižnyj pokoj*) per essere (*byt'*) necessita del suo altro (*inoe čisla*), in cui trova la propria definizione (*opredelenie*); l'alterità è intesa infatti come limite (*predel*) positivo che, delineando i contorni del suo opposto, ne rende possibile l'esistenza e la pensabilità. L'altro del numero quale posizione semantica stabile e in sé determinata corrisponderà allora al "flusso continuo e indifferenziato" (*splošnaja i nerazličimaja tekučest'*) che sottolinea invece il momento della dinamicità.

Tuttavia, il numero non soltanto si differenzia dal suo altro, bensì deve anche essere identico ad esso, secondo le leggi della dialettica. Dall'interazione tra numero e altro, essere e non essere, si viene a creare il numero sotto un nuovo aspetto, «come se fosse ricoperto o

nuovamente costruito da tale flusso continuo e indifferenziato»[101], che coincide con il tempo come divenire "alogico" – la "differenza autoidentica", identità tra opposti – del numero.

La dialettica di numero e tempo strutturata sulla relazione tra il numero come principio determinato (*oformlennoe*) e il tempo come momento di indeterminatezza, mancanza di forma (*besformennost'*), ricalca quella originaria di essere e non essere, vale a dire l'opposizione tra intero e parti, unità e molteplicità, *Menge*[102]. Dal punto di vista categoriale, alla differenza autoidentica e alla quiete mobile del numero si oppongono la continuità indifferenziata e mobile (*nerazličimaja, podvižnaja splošnost'*) del tempo. L'essenza alogica della temporalità, che consiste nel costante superamento e rinvio a momenti successivi determina "la presenza di un futuro sconosciuto", è "il regno del caso" (*carstvo slučaj*). La temporalità emerge allora al tempo stesso sia come una modificazione del numero che come suo altro; proprio la presenza del numero all'interno del tempo può essere letta sulla base del paradigma uno-molti, che porta a concepire il flusso temporale come divenire in cui è già presente una certa unitarietà sotto forma di numero come suo fondamento ideale.

Facendo corrispondere il tempo alla modificazione del terzo principio del divenire alogico, il numero – inteso come numero semantico, significato puro – acquisisce una nuova definizione categoriale, secondo la formula per cui «il tempo è divenire alogico dello "schema", del numero, o divenire alogico dell'unità della quiete mobile della differenza autoidentica, data come quiete mobile. Oppure: il tempo è l'unità (qualcosa, essere) della quiete mobile della differenza autoidentica, data come divenire alogico della quiete mobile della differenza autoidentica, quest'ultimo considerato dal punto di vista della sua quiete mobile»[103]. In altri termini, il divenire alogico, come terzo momento intermedio tra *inoe* e

---

101 [как бы покрытое или заново конструированное при помощи этой сплошной и неразличимой текучести] *MPL*, p. 542.

102 Quest'ultimo termine non è casuale. In effetti Losev riconduce il tempo alla teoria cantoriana degli insiemi, cfr. la relazione presentata alla GAChN dal titolo *Estetika i matematika* [*Estetica e matematica,* 10 aprile 1924], RGALI f. 941 op. 12 e.ch. 3; l. 70ob. Il numero semantico come "quiete mobile" (*podvižnyj pokoj*) costituisce il principio di ordine e determinatezza, composto da unità – il numero come significato – e molteplicità – gli atti di posizione interni ad esso che ne costituiscono l'unità –. Quest'ultima, rappresentata dall'insieme – *Menge*, o *Potenzmenge* –, «è ciò che introduce nell'idea astratta […] una determinata successione dei suoi elementi» [есть то, что вносит в отвлеченную идею […] определенную последовательность ее элементов], *DOM*, p. 209. Attraverso l'applicazione della categoria del divenire al numero si ottiene dunque una modificazione in senso esteriore di esso, in cui la molteplicità (*Menge*) si esprime al di fuori dell'unità, sotto forma di tempo come infinito attuale, cfr. *DM*, pp. 88, 89.

103 [Время есть алогическое становление «схемы», числа, или — алогическое становление единичности подвижного покоя самотождественного различия, данной как подвижной покой. Или: время есть единичность (нечто, сущее) подвижного покоя самотождественного различия, данная как алогическое становление в рассмотрении этого последнего с точки зрения его подвижного покоя]

fakt, introduce una nuova struttura all'interno dell'*eidos*, dando così origine alla sua manifestazione esterna. Viene dunque distinto un divenire logico – o intralogico, *vnutrilogičeskoe stanovlenie* –, interno al secondo principio, come opposizione di essere e non essere, e un divenire alogico, che caratterizza invece il terzo momento dialettico, per sottolinearne il movimento che progressivamente si allontana dalla sfera del puro significato per aprirsi a quella della fatticità e dell'espressione.

> Il tempo non è divenire all'interno del significato o del numero (come ad esempio il differenziale), ma divenire che presuppone che il significato, preso nella sua interezza, ininterrottamente e alogicamente divenga e si cancelli. L'ulteriore modificazione del divenire condurrà alla meonizzazione non più del numero, ma del tempo stesso e del temporale, vale a dire alla disintegrazione del *fakt*, e così via[104].

Non sorprende quindi che il tempo venga collocato sul piano del divenire – e non sia posto, invece, subito dopo il numero –, dal momento che subisce, nel procedere verso il momento fattuale, una modificazione nel senso dell'introduzione in esso del principio dinamico del divenire dato come espressione concreta di se stesso, dunque, movimento[105], che tuttavia qui non è più inteso in senso esclusivamente semantico, ma sempre più concreto. La progressiva meonizzazione del significato risulterà allora nella triade di grandezza, spazio e tempo. In tale prospettiva il tempo viene definito come sintesi dialettica di grandezza, intesa come manifestazione concreta del numero, e spazio, come modificazione del *topos*[106].

DChF, p. 20. In altri termini, il *topos* rappresenta il divenire dello schema, inteso qui come corrispondente dialettico dell'insieme cantoriano (*Menge*), cfr. ivi, p.19.

104 [время не есть становление внутри смысла, или числа (как, напр., дифференциал), но — становление, предполагающее, что смысл, целиком как таковой, сплошно и алогично становится и размывается. Дальнейшая модификация становления приведет к меонизации уже не числа, но самого времени и временного, т. е. к распадению факта; и т. д. и т. д.] Ivi, p. 170.

105 Cfr. ivi, p. 20.

106 Il *topos* rappresenta il momento eidetico successivo allo schema – l'aspetto strutturale e numerico dell'*eidos* –, e consiste nel "luogo", inteso come determinazione spaziale, forma (*morphè*), dunque, determinazione qualitativa (*kačestvennaja opredelennost'*) e riempimento qualitativo dello schema (*kačestvennaja zapolnennost' schemy*), cfr. *FI*, p. 696. Alla triade di numero – quantità – qualità (*čislo – količestvo – kačestvo*) corrisponde quella interna al secondo principio delle categorie del significato *eidos-Menge-topos* (*eidos – množestvo – topos*). Tale qualità eidetica (*eidetičeskoe kačestvo*) del *topos* in matematica è oggetto della topologia. «Il *topos*, di conseguenza, è unità data come quiete mobile della differenza autoidentica e considerata come differenza autoidentica» [Топос, следовательно, есть единичность, данная как подвижной покой самотождественного различия и рассматриваемая как самотождественное различие], *AKSN*, p. 176.

Tuttavia l'inclusione della dimensione spaziale nella dialettica della nozione di tempo non deve essere interpretata nei termini di una sua spazializzazione:

> All'indagine della scienza della natura non passa neanche per la testa il problema del tempo nella sua essenza esistenziale (*bytijnstvennoe suščestvo*). Osservando con l'orologio in mano il movimento meccanico nello spazio, lo studioso delle scienze naturali non sospetta neppure che, essenzialmente, egli non sta misurando il tempo, ma lo spazio. Bergson ha svelato in modo geniale tale errore generale della scienza che utilizza il cronometro, vale a dire, in ultima analisi, il sole, per definire il carattere del movimento. Ogni flusso temporale fissato tramite uno strumento di misurazione, ad esempio l'orologio, non è già dunque più tempo, ma lo stesso spazio e i suoi singoli frammenti[107].

Su questo punto Losev insiste, sottolineando come la concezione della temporalità in termini lineari – continui, spaziali, misurabili – derivi essenzialmente da una mitologizzazione del concetto di tempo. Da queste premesse ha origine tutta una critica alla scienza che opera con concetti aprioristicamente già dati, evitando un'analisi critica preliminare del loro il contenuto. In *Dialektika mifa* il susseguirsi delle teorie scientifiche viene interpretato come successione storica di punti di vista, "miti relativi", all'interno di un'interpretazione che presenta interessanti punti di contatto con quella degli epistemologi contemporanei. In effetti, anche Losev, pur partendo da una concezione completamente differente, giunge a sottolineare le medesime discontinuità che Thomas Kuhn e Paul Karl Feyerabend finiranno per riscontrare nel tessuto epistemologico della contemporaneità, all'interno di una visione in cui la scienza perde la sua potenza euristica ed esplicativa.

Losev concepisce il mito come realtà vitale, personale (*ličnostnaja*), forma particolare di comprensione e concezione del mondo caratteristica non soltanto del passato, ma anche della contemporaneità. Elementi della coscienza mitologica si possono rintracciare, ad esempio, nei moderni concetti di materia e spirito, che riducono l'esperienza viva alla meccanizzazione e allo schematismo. Una delle discordanze più evidenti tra i due tipi di conoscenza – mitologico-organica e mitologico-scientifica – viene individuata non

---

107 [Естественнонаучному исследованию не приходит и в голову проблема времени по его бытийственному существу. Наблюдая с часами в руках механическое движение в пространстве, естественнонаучный мыслитель и не подозревает того, что им, в сущности, измеряется не время, а пространство. Бергсон гениально обнаружил это всеобщее заблуждение науки, пользующейся хронометром, т. е. в конце концов солнцем, для определения характера движения. Всякое течение времени, зафиксированное на измерительном приборе, напр. часах, есть тем самым уже не время, а все то же самое пространство и его отдельные куски] *MPL*, p. 449.

tanto nel loro potenziale euristico, ma nel loro rapporto con l'essenza. Perde valore l'ottimistico presupposto evoluzionista tipico dell'antropologia classica – Losev si riferisce direttamente a Lucien Lévy-Bruhl –, per cui «la mitologia è sempre una cosa terribilmente cattiva, mentre la scienza è sempre terribilmente buona»[108], di conseguenza il passaggio dal mito alla scienza rappresenta non un'evoluzione in senso positivo, ma soltanto il momento in cui "una mitologia lotta con un'altra mitologia".

È necessario precisare la posizione di Losev a questo riguardo; la sua non è un'affermazione di agnosticismo scientifico, ma piuttosto la negazione dell'isomorfismo del sistema scientifico con la realtà, in altri termini, della convinzione che esso possa esaurire pienamente la complessità di quest'ultima. La teoria scientifica viene rigettata non perché errata nel suo contenuto, ma perché opera una mitologizzazione di un aspetto concettuale particolare, che distorce il contenuto dell'intera teoria. Tuttavia, sostenere che la scienza è sempre mitologica non comporta l'affermazione della totale identità di scienza e mito. Losev riconosce una scienza non mitologica (*nemifologičnaja nauka*), vale a dire la scienza in sé, come «sistema di regolarità logiche e numeriche». Anche la meccanica newtoniana, principale obiettivo polemico di Losev, che in essa vede l'espressione della nuova metafisica nichilista, presa nella sua forma pura, non è mitologica. Tuttavia, l'applicazione del concetto di uniformità dello spazio nella pratica scientifica concreta ha portato all'assolutizzazione di quest'ultimo e alla sua mitologizzazione.

> Prima credevano nella metamorfosi (*oborotničestvo*), più esattamente, avevano esperienza della metamorfosi. È arrivata la "scienza" e "ha distrutto" questa fede nella metamorfosi. Ma come la distrusse? La distrusse con l'aiuto della visione del mondo meccanica e della dottrina dello spazio omogeneo. In effetti, la nostra fisica e la meccanica non hanno categorie che possano spiegare la metamorfosi. La nostra fisica e la meccanica operano con *un altro mondo*, e questo è il mondo dello spazio omogeneo, nel quale si trovano meccanismi che si muovono meccanicamente. […] mettendo al posto della metamorfosi tale meccanismo, la "scienza" ha festeggiato trionfalmente la sua vittoria sulla metamorfosi. E tuttavia ora risorge una nuova, o più precisamente molto vecchia, antica, dottrina dello spazio. E' risultato possibile pensare che uno stesso corpo, cambiando posizione e movimento, cambiasse anche la sua forma, e che (nel caso di movimento alla velocità della luce) il volume di tale corpo fosse uguale a zero, secondo la nota equazione di Lorenz che mette in relazione velocità e volume. In altre parole, la meccanica di Newton *non voleva* dire nulla sulla metamorfosi e voleva annientarla, e per questo ha inventato formule alle quali essa non si adatta. Da soli, astrattamente parlando, queste formule sono perfette, e in esse non vi è alcuna mitologia. Ma gli scienziati non utilizzano affatto *soltanto* ciò che è contenuto in queste formule. Le usano in modo tale che non vi è assolutamente spazio per altre forme di spazio e le relative formule matematiche.

108 [мифология всегда ужасно плохая вещь, а наука всегда ужасно хорошая вещь] *DM,* p. 23.

> In ciò consiste il mitologismo (*mifologizm*) della scienza naturale europea: nella fede nello spazio da essa eletto; e proprio per questo le è sempre sembrato di avere "confutato" la metamorfosi[109].

Il problema sarà allora quello di operare una riesamina critica di tali miti, per giungere, attraverso un'analisi innanzitutto logica e dialettica, alla natura autentica del tempo.

2.2.2 Il tempo come mito del progresso storico

Losev si interroga sulle origini della filosofia della storia a partire dalla successione delle diverse concezioni di tempo in epoche diverse, partendo dal presupposto che ogni cultura rechi in sé un determinato rapporto dell'uomo con il tempo. Nella concezione greca il tempo è intimamente legato all'eternità, concepita come «divenire che non scompare nel passato, ma rimane eternamente in se stesso, come se ritornasse su se stesso»[110].

In particolare, esaminando le tappe successive della concezione del tempo nell'antichità, lo spartiacque del rapporto tra tempo ed eternità viene individuato nel passaggio dal tempo mitologico al tempo della *polis*. Se in una fase mitologica iniziale tempo ed eternità coincidono, per cui «il tempo è l'eternità dispiegata, e l'eternità è il tempo

---

109 **[**Раньше верили в оборотничество, вернее — имели опыт оборотничества. Пришла «наука» и «разрушила» эту веру в оборотничество. Но как она ее разрушила? Она разрушила ее при помощи механистического мировоззрения и учения об однородном пространстве. Действительно, наша физика и механика не имеет таких категорий, которые могли бы объяснить оборотничество. Наша физика и механика оперирует с *другим миром*; и это есть мир однородного пространства, в котором находятся механизмы, механически же движущиеся. […] Поставивши вместо оборотничества такой механизм, «наука» с торжеством отпраздновала свою победу над оборотничеством. Но вот теперь воскресает новое, вернее очень старое, античное учение о пространстве. Оказалось возможным мыслить, как одно и то же тело, меняя место и движение, меняет также и свою форму и как (при условии движения со скоростью света) объем такого тела оказывается равным нулю, по известной формуле Лоренца, связывающей скорость и объем. Другими словами, механика Ньютона *не хотела* ничего говорить об оборотничестве и хотела убить его, почему и выдумала такие формулы, в которые оно не вмещается. Сами по себе, отвлеченно говоря, эти формулы безупречны, и в них нет никакой мифологии. Но ученые отнюдь не пользуются *только тем одним*, что в этих формулах содержится. Они пользуются ими так, что не остается ровно никакого места для прочих форм пространства и соответствующих математических формул. В этом и заключается мифологизм европейского естествознания, — в исповедании одного излюбленного пространства; и от этого и казалось ему всегда, что оно «опровергло» оборотничество**]** Ivi, p. 21.

110 [становление, которое не уходит в прошлое, но вечно пребывает само в себе, как бы вращается само в себе] *AKSN*, p. 176.

concentrato in un unico punto, in un unico istante»[111], con la successiva concezione epica tale fusione evolve nell'idea di infinito divenire, in modo tale che la filosofia della storia epica arriva a coincidere con la filosofia dell'eterno ritorno. Trasposto sul piano estetico, nella tragedia greca di questo periodo l'eroe epico inizia progressivamente a differenziarsi dalla comunità degli uomini, iniziando ad assumere, anche se non completamente, le caratteristiche dell'individuo (*individuum*) come persona indipendente. Sul piano della narrazione ciò corrisponde alla raffigurazione delle imprese dell'eroe e dei fatti conseguenti. Se allora nell'*Iliade* lo svolgimento degli eventi alterna vuoti alla rapida successione di fatti, è perché «ogni evento o insieme di eventi possiede un tempo proprio»[112]. Ciò è dovuto al fatto che l'uomo greco in questa fase di transizione non riesce ancora a rappresentarsi il flusso temporale, ma lo percepisce come atomizzato, formato da singoli aspetti diversi della realtà, che spesso si intrecciano tra loro in modo non sequenziale. Il venire meno della visione unitaria del tempo mitologico determina la perdita di quel sintetismo assoluto (*absoljutnyj sintetizm*) e della fusione di tutte le categorie del pensiero umano in un intero che caratterizzava il momento mitologico, dunque, l'eroe epico inizia a differenziare se stesso e le proprie azioni da tempo e spazio, ora concepiti come forze esterne con cui egli entra in conflitto. In sostanza, inizia a delinearsi l'idea del divenire temporale come linea continua sulla quale vengono collocati gli eventi in successione.

La rottura dell'armonica fusione tra tempo ed eternità trova il suo completamento nella concezione del "tempo della polis" (*polisnoe vremja*), che nasce parallelamente alla definitiva formazione del cittadino come individuo. Per la prima volta fa la sua comparsa una riflessione propriamente filosofica sul tempo, ed è in questo momento che nasce l'idea dello sviluppo infinito e la concezione "moderna" di storia come progressione materiale di eventi sulla linea continua del prima e del dopo. Anche in questo caso Losev riporta l'esempio della tragedia di questo periodo, nella quale il tempo non è più quello oggettivo della mitologia, ma viene ad assumere su di sé determinate caratteristiche e attributi che lo avvicinano a un essere vivo e autonomo. Con la nascita della filosofia presocratica, in particolare, al tempo vengono attribuiti i caratteri dell'eternità (infinitezza, continuità). Losev rintraccia l'espressione più evidente di tale visione del mondo nella tragedia di

111 [Время есть развернутая вечность, а вечность есть свернутое в одной точке, в одно мгновение время] A.F. Losev, *Antičnaja filosofija istorii*, cit., p. 195.

112 [каждое событие или каждая их совокупность обладает своим собственным временем] *Ibidem*.

Eschilo, nella quale il dramma ha origine a partire dalla contrapposizione tra il fondamento amorale del mondo (*amoral'naja osnova mira*), come forza del destino che persegue i suoi scopi con indifferenza rispetto alle vicende umane, e la libertà umana di condanna morale (*svoboda moral'nogo osuždenija*), la quale si riferisce invece alla sfera della temporalità creata[113]. In sostanza, il tempo perde il proprio significato indipendente – quale era all'interno del paradigma tempo-eternità – per farsi tempo del soggetto; tempo dell'uomo e destino da questo momento si scindono definitivamente in due sfere separate, e al tempo stesso il tempo dell'uomo assume su di sé le caratteristiche dell'eternità.

Tale posizione trova una ulteriore radicalizzazione e un completamento nella fase successiva, rappresentata dall'atomismo infinitesimale, che introduce la relativa concezione infinitesimale della realtà, sulla base teorica fornita dall'idea di *continuum* e di tempo scultoreo (*skul'pturnoe vremja*). Con Democrito ha origine il senso della storicità (*istorizm*); l'intero flusso temporale viene ridotto ad atomi materiali[114]. L'atomismo infinitesimale della concezione storica di Tucidide, che Losev interpreta come una concretizzazione dell'idea di processualità di Eraclito ed Empedocle, consiste nella piena emancipazione del tempo rispetto alla sua relazione con l'eternità; in tale visione l'atomo è inteso come limite (*predel*) delle infinitamente piccole approssimazioni delle cose ad esso, di conseguenza, anche il tempo è interpretato come successione di punti separati, in cui essi fungono da «limite dell'approssimazione ad essi di tutti gli altri punti del divenire temporale»[115].

Infine, l'arco della riflessione greca sul tempo trova una sintesi definitiva nella filosofia di Platone e Aristotele, che rielabora l'antica concezione di tempo ed eternità, e che Losev legge nei termini di una risposta all'insoddisfazione rispetto alla nozione di tempo della *polis*, la quale,

---

113 Cfr. A.F. Losev, *O mirooščŭščŭenii Eschila* [Sulla percezione del mondo di Eschilo], in *FSV*, p. 877.

114 Tuttavia Losev precisa che si tratta di un materialismo antico, e dunque contemplativo (*sozercatel'ny*), cfr. A.F. Losev, *Istoričeskoe vremja v kul'ture klassičeskoj Grecii* [Il tempo storico nella cultura della Grecia classica], in *Istorija filosofii i voprosy kul'tury* [Storia della filosofia e questioni di cultura], Nauka, Moskva 1975, p. 11. «[…] agli atomi si attribuivano tutte quelle qualità che si possono percepire con la vista. Non per nulla Democrito chiamava i suoi atomi "idee", e appunto la parola "idea" in greco significa "ciò che si vede"» [атомам приписывались вообще все те качества, которые каждый может воспринимать своим зрением. Недаром Демокрит называл свои атомы "идеями" [...] причем слово "идея" по-гречески означает "то, что видно"], *IAE. Rannjaja klassika*, t. 1, cit., p. 461.

115 [в качестве пределов приближения к ним всех остальных точек становления времени] A.F. Losev, *Antičnaja filosofija istorii,* cit., pp. 196, 197.

> negando l'eternità come principio indipendente ed esplicativo, ha attribuito al tempo che si dispiega nel *continuum* infinito gli attributi dell'eternità e dell'interminabilità, trasformando tuttavia al tempo stesso la ricerca delle cause in un cattivo infinito di spiegazioni mai concluse. Qui è sorta la questione dell'integrazione della raggiunta concezione del tempo infinitamente dispiegato con quella del tempo che, sebbene duri, non scompare, che dura senza perdite né diminuzioni[116].

Il merito di Platone consiste nell'avere operato una riflessione sulla originaria concezione mitologica del tempo per svilupparla tramite concetti, vale a dire all'interno di un procedimento dialettico in cui tempo ed eternità sono al tempo stesso separati e uniti.

Tutto questo *excursus* delle diverse concezioni di tempo consente di schiudere la complessa questione del significato e del senso della storia. In Losev si avverte infatti la necessità di stabilire un principio unificante in grado di dare valore all'esistenza umana attraverso una prospettiva che riunisca le dimensioni temporali di passato, presente e futuro. Tale posizione preliminare determina inevitabilmente una critica dell'idea moderna di progresso interpretata come tensione infinita verso un futuro sempre al di là di venire, a cui viene contrapposta, come suo complemento positivo, la visione essenzialmente astorica della classicità.

> L'antichità, specialmente l'epoca classica, non è storica, ma antistorica. È astronomica, ma non conosce assolutamente il senso della storicità. Il senso della storicità è stato destato dal cristianesimo. Tuttavia anche il Medioevo in questo senso è ancora troppo immobile; non fisicamente immobile, ma nella sua essenza, nel suo contenuto semantico. Qui la storia è una triste necessità; l'ideologia medievale avrebbe dato molto affinché non vi fosse alcuna storia. Avrebbero dato molto anche i filosofi greci, per i quali, tuttavia, la storia è indifferente, più che gravosa[117].

---

116 [Отрицая вечность как самостоятельное и объясняющее начало, он наделял развернутое в бесконечный континуум время атрибутами вечности и нескончаемости, вместе с тем, однако, превращая искание причин в дурную бесконечность никогда нескончаемых объяснений. Здесь сам собой вставал вопрос о совмещении достигнутого понимания бесконечно развернутого времени с таким, которое хотя и длится, но не исчезает, длится без всякого ущерба и убыли] Ivi, pp. 197, 198.

117 [Античность, особенно эпоха классики, не исторична, а антиисторична. Она астрономична, но совсем не знает чувства историзма. Чувство историзма было пробуждено христианством. Но даже Средневековье в этом смысле все еще слишком неподвижно — не физически неподвижно, а по своей сути, по своему смысловому содержанию. История тут — печальная необходимость; средневековая идеология много бы дала за то, чтобы не было никакой истории. Много бы дали за это и греческие философы, для которых, впрочем, история скорее безразлична, чем досадна] *IAE. Rannjaja klassika*, kn. 1, cit., p. 72.

Con ciò Losev non nega che nell'antichità fossero presenti forme di progresso, al contrario, proprio la civiltà classica ha posto le basi della filosofia della storia nelle sue categorie essenziali:

> Nessuno in Europa ha compreso così profondamente il processo del divenire, sia puro, che riempito, come Eraclito e Empedocle. Nessuno in Europa ha compreso così profondamente il principio di individualizzazione con i metodi di ricerca infinitesimali ad esso necessari come è stato per Leucippo e Democrito, inclusa anche l'idea di progresso infinito. La storiografia fattografico-pragmatica è stata dimostrata potentemente da Tucidide, così come da Platone e Aristotele. Tali conquiste del genio classico greco vanno considerate indubbiamente progressive, e i tipi di filosofia della storia successivi all'antichità sono stati possibili soltanto con l'impiego di tali conquiste antiche[118].

L'intento è piuttosto quello di sottolineare il carattere essenzialmente diverso dell'individualismo antico rispetto a quello moderno.

> Per la storia come la intendiamo noi è necessaria la personalità (*ličnost'*), è necessaria la società e sono necessarie transizioni da una condizione della personalità e della sua comunità a un'altra. Ma nel tempo mitologico non vi è né personalità (ogni personalità reca in sé il significato dell'intera universalità, vale a dire la stirpe di origine), né comunità (tutto fa parte della comunità, senza eccezioni, compresi gli oggetti inanimati) e non vi è alcuna transizione […][119].

---

118 [Никто в Европе не понимал так глубоко процесс становления и чистого, и заполненного, как Гераклит и Эмпедокл. Никто в Европе не понимал так глубоко принцип индивидуализации с необходимыми для него инфинитезимальными методами исследования, как это было у Левкиппа и Демокрита, включая также идею вечного прогресса. Фактографически-прагматическую историографию мощно демонстрировали Фукидид, а также Платон и Аристотель. Эти достижения греческого классического гения необходимо считать безусловно прогрессивными, и последующие за античностью типы философии истории возможны были только с использованием этих античных достижений] A.F. Losev, *Antičnaja filosofija istorii*, cit., p. 200.

119 [Для истории, в нашем смысле слова, необходима личность, необходимо общество и необходимы переходы от одного состояния личности и ее общества к другому. Но в мифологическом времени нет ни личности (всякая личность несет на себе смысл цельной всеобщности, т. е. родовой общины), пи общества (общественно решительно все, вплоть до неодушевленных предметов) и нет никаких переходов […]] Ivi, p. 36. Soffermandosi sulla relazione tra il contenuto ideologico della cultura antica e la sua base storico-sociale, Losev fa derivare la frattura tra idea e materia nella categoria antica di personalità da quella che definisce "struttura schiavo-padrone" (formazione schiavistica, *rabovladel'českaja formacija*). Con l'affermarsi della schiavitù si avverte la necessità di separare il lavoro intellettuale da quello fisico, di conseguenza, si viene a creare una struttura sociale che comporta la separazione tra oggetto inanimato – in questo caso, lo schiavo – e soggetto, persona che possiede tale oggetto. Cfr. A.F. Losev, *Derzanie ducha*, cit., p. 225. A livello estetico e artistico, ciò si esprime in un particolare rapporto tra idea e materia: «La plasticità classica antica nega assolutamente tutto ciò che è soggettivo, spirituale, e dal contenuto materiale esige una piena dipendenza dalla forma scultorea esteriormente bella. In altri termini, la plasticità antica presuppone una formazione schiavistica. La plasticità, la schiavitù e la mancanza di nette forme progressive sono qui connesse in un tutto indivisibile». [Классическая античная пластика абсолютно отрицает все субъективное, духовное, а от материального содержания требует полной подчиненности внешне прекрасной скульптурной форме. Другими словами, античная пластика предполагает рабовладельческую формацию. Пластика, рабство и отсутствие резких прогрессивных форм связаны здесь в одно неделимое целое] *IAE. Rannjaja klassika*, kn. 1, cit., p. 71.

Ancora una volta Losev si riferisce alla tragedia come espressione più alta dello spirito classico, caratterizzata dall'impersonalità (*bezličnost'*). In particolare, nella tragedia greca un ruolo fondamentale è attribuito alla sorte (*rok*), di fronte alla quale l'uomo soccombe. In essa Losev rintraccia la continuazione della visione del mondo plastica e corporale che caratterizza l'antichità[120].

> L'antichità professa l'indifferenza dell'individuo (*individuum*) nella sua totalità. L'epoca moderna è radicalmente individualistica. In tale contrapposizione, mi sembra, è racchiuso un pensiero molto importante, che riflette una delle caratteristiche fondamentali della concezione del mondo moderna. Direi che l'antichità è cosmica, mentre l'Europa moderna è storica. Là la personalità dimora pacificamente in seno alla vita cosmica universale (*obščekosmičeskaja*). Qui la personalità lotta in modo attivo e spesso accanito sia con la natura che con il mondo, volendo sopraffarli e possederli. Per questo il classicismo non è soltanto idea-personalità (*ideja-ličnost'*) stabile che riposa in se stessa, non è soltanto «infinito attuale», ma anche idea cosmico-comunitaria (*soborno-kosmičeskaja ideja*), personalità e infinito, infinito attuale, data uniformemente ed egualmente come cosmo. Il romanticismo invece non è soltanto divenire alogico dell'idea, «infinito potenziale», ma anche idea disgiunta-soggettivistica (*ot''edinenno-sub''ektivističeskaja ideja*), personalità e infinito, «infinito potenziale», data in modo irregolare e discontinuo come moltitudine costantemente anelante e come moltitudine tesa e inquieta di personalità autoaffermate (*samoutverždennye ličnosti*). Per questo il cristianesimo, nonostante tutti i suoi slanci verso il mondo divino, è visione del mondo non romantica, ma classica, e per questo il romanticismo, nonostante tutta la sua divergenza con il Rinascimento e l'Illuminismo, è frutto proprio di tale condivisa cultura individualistica. Il classicismo è individualistico, ma il suo individuo (*individuum*) è l'intera comunità, l'intera società, l'intero mondo, l'intera umanità, l'intera divinità[121].

---

120 Cfr. A.F. Losev, *Antičnaja filosofija i obščestvenno-istoričeskie formacii*, cit, pp. 48-55. Losev individua il tratto peculiare della filosofia antica, e in particolare della riflessione presocratica, nel somatismo e nella relativa concezione del cosmo come corpo vivo (*živoe telo*), scultura. Cfr. A.F. Losev, *Derzanie ducha*, cit., p. 168; A.A. Tacho-Godi, *O drevnegrečeskom ponimanii ličnosti na materiale termina «soma»* [Sulla concezione greca antica della personalità sulla base del termine "soma"], in "Voprosy klassičeskoj filologii", vyp. 3-4, MGU, Moskva 1971, pp. 273-298.

121 [Античность исповедует безразличие индивидуума в целом. Новое время — индивидуалистично до самых последних своих корней. В этом противопоставлении, мне кажется, заключена весьма важная мысль, освещающая одну из коренных особенностей нового мироощущения. Я бы сказал, что античность — космична, новая же Европа — исторична. Там — личность мирно пребывает на лоне общекосмической жизни. Здесь — личность активно и часто озлобленно борется и с природой, и с миром, желая осилить их и владеть ими. Поэтому классицизм не только устойчивая и вечно покоящаяся в себе идея-личность, не только «актуальная бесконечность», но и соборно-космическая идея, личность и бесконечность, актуальная бесконечность, равномерно и равновесно данная как космос. Романтизм же есть не только алогическое становление идеи, не только «потенциальная бесконечность», но и — отъединенно-субъективистическая идея, личность и бесконечность, «потенциальная бесконечность», неравномерно и разрывно данная как сплошно стремящееся и напряженно-беспокойное множество самоутвержденных личностей. Поэтому христианство, несмотря на все свои порывы в мир божественный, есть мировоззрение не романтическое, но классическое, и поэтому же романтизм, несмотря на все свое расхождение с Возрождением и Просвещением, есть плод именно этой общей индивидуалистической культуры. Классицизм — индивидуалистичен, но его индивидуум есть вся община, все общество, весь мир, все человечество, все божество] *DChF*, p. 249.

La dialettica di libero arbitrio e fato nel suo rapporto con la persona è alla base della riflessione sul tempo di Berdjaev, il quale, come Losev, si riferisce alla tragedia greca come particolare visione della storia in relazione al problema della libertà e, più in generale, alla teodicea; mentre l'uomo greco conosceva soltanto il fato (*rok*), il destino (*sud'ba*) è invece un concetto specificatamente cristiano, a partire dal quale ha origine il concetto moderno di storia. Così come l'idea del fato si basa sulla concezione pagana antica per cui il corso degli eventi è determinato dal volere degli dei, anche il destino cristiano è strettamente connesso all'idea della Provvidenza divina, e tuttavia, a differenza del fato, non implica necessità, ma appare piuttosto una combinazione di volontà divina e libertà umana in cui necessità e libertà non si contraddicono, poiché entrambi immanenti alla realtà umana. Il processo storico è reso possibile proprio perché alla sua base è posto il libero arbitrio dell'uomo[122]. Il concetto cristiano di destino implica inoltre l'idea della responsabilità del singolo, in questo senso Dio "regna nel regno della libertà e non in quello della necessità". Tuttavia secondo Berdjaev l'uomo non è ancora giunto alla piena libertà: «viviamo in un'epoca in cui trionfa il fato […] Nel mondo della necessità, della divisione e della schiavitù, nel mondo decaduto che non sa liberarsi dal potere del fato, non è Dio a regnare, ma il principe di questo mondo. […] L'idea di Provvidenza non può essere intesa in senso naturalistico e fisico, la si può intendere solo in senso spirituale e morale, si sperimenta solo nel destino personale»[123].

Proprio a proposito del problema del destino – e, più in generale, della storia – in relazione alla dimensione personalistica, è interessante notare come Losev riprenda l'opposizione nietzschiana tra romanticismo e classicismo[124], inserendo il cristianesimo come sintesi dei due. Da un lato, «il cristianesimo per primo ha introdotto in filosofia il volontarismo etico e metafisico», discostandosi così dalla classicità, ancora legata al concetto di fato[125]. L'unitotalità cristiana non è infatti, come quella antica, di tipo cosmologico o logico, ma ha un chiaro carattere personalistico, come sottolinea Losev, seguendo Solov'ev: «A differenza

---

122 Cfr. N. Berdjaev, *Smysl istorii* [Il senso della storia], Mysl', Moskva 1990, pp. 59-61.

123 N. Berdjaev, *Autobiografia spirituale*, A. Dell'Asta (a cura di), Jaca Book, Milano 2006, p. 346.

124 La stessa opposizione veniva già sottolineata da V. Ivanov, cfr. M.C. Ghidini, *Il cerchio incantato del linguaggio. Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov*, Vita e Pensiero, Milano 1997, p. 202.

125 [христианство первое внесло в философию этический и метафизический волюнтаризм] A.F. Losev, *Eros u Platona* [L'eros in Platone], in *BIK*, p. 56.

dell'intuizione ellenica dell'unitotalità sorta dalla contemplazione del Cosmo e del *Logos*, alla base dell'intuizione cristiana dell'unitotalità vi è l'uomo e la comunità degli uomini»[126]. D'altro lato, l'idea di *ličnost'* introdotta dal cristianesimo che rappresentava il punto di rottura con l'antichità trova un ulteriore sviluppo in senso soggettivistico nella cultura romantica, nella quale l'idea della libertà umana viene assolutizzata.

In definitiva, la concezione della storia nata sul terreno del cristianesimo occidentale, ma da esso differenziatosi progressivamente attraverso l'assolutizzazione dei suoi presupposti storici, nella sua costante tensione romantica dell'uomo verso ciò che ancora non è, viene fatta corrispondere al nichilismo moderno. La cultura cristiana si pone allora come punto intermedio tra quelli che Losev interpreta come due tipi specularmente opposti di nichilismo, l'oggettivismo antico, che tende alla finitezza, e il soggettivismo romantico del superamento infinito.

Viene qui ripreso il tema hegeliano del "cattivo infinito" (*durnaja beskonečnost'*) e torna la caratteristica immagine loseviana che contrappone linea e cerchio, vale a dire infinito svuotato di senso, che non può trovare il proprio fondamento perché mai concluso, e infinito perfetto, concluso, come pienezza di essere. Se il punto è come può darsi l'infinito nel finito, nel caso del cattivo infinito questo non potrà mai darsi, proprio perché corrisponde a un processo – al divenire – infinito. Il cerchio concluso dell'infinito finito invece trova la sua giustificazione nel fatto che in ogni momento il percorso della linea assume valore in relazione ad esso, alla forma che viene tracciata, e proprio l'immagine dell'"infinito finito" richiama la teoria dell'intero e delle parti nella quale Losev individua la giustificazione a livello logico della sua posizione. Tale ragionamento trova una realizzazione concreta nell'icona, che Florenskij definiva come "raffigurazione del lato invisibile del visibile" (*izobraženie nevidimoj storony vidimogo*), concepita come punto di contatto tra due mondi – visibile e invisibile, finito e infinito –, "finestra" che apre al mondo spirituale che si cela nel mondo fenomenico, comprensione dell'archetipo eterno grazie alla presenza dell'infinito nella forma finita della rappresentazione.

L'immagine del cerchio sembrerebbe inoltre introdurre nel discorso il problema della teodicea; se infatti il cerchio nel delinearsi è determinato da una fonte esterna ad esso, allora ciò significa che viene riconosciuta una sfera esterna alla temporalità, dalla quale essa viene

126 [В отличие от эллинской интуиции всеединства, выраставшей из созерцания Космоса и Логоса, в основе христианской интуиции всеединства - человек и сообщество людей] *IAE. Itogi tysjačeletnego razvitija*, kn.1, cit., p. 412.

guidata. Nonostante Losev non affronti direttamente dal punto di vista filosofico e teologico questo tema per ovvie circostanze storiche esterne, per cui era tenuto a esprimersi indirettamente, è possibile rintracciare la questione del rapporto tra storia umana e sua evoluzione come destino e Provvidenza nel concetto di miracolo (*čudo*). Questo non è – come per il senso comune – trasgressione delle leggi della natura, evento soprannaturale, ma il darsi della piena coincidenza di due differenti piani della realtà, storico-esteriore (il tempo del mondo) e interno-pensato (destino), in cui il rapporto tra i due piani viene descritto da Losev sulla base del modello paradigma-immagine (*pervoobraz-obraz*). L'idea implicita nella metafora del cerchio allora non corrisponderà tanto a una concezione ciclica del tempo, quanto alla fede nell'armonia dell'Universo, come possibilità di attuazione concreta del piano eterno nella temporalità umana[127].

Ritornando alla questione del progresso, la posizione di Losev a riguardo si inserisce nella tradizione della filosofia religiosa russa; già altri filosofi si erano interrogati sul suo significato nella storia umana. In particolare, Sergej Bulgakov, all'interno di una riflessione sul valore del progresso, inteso come visione storica essenzialmente scientifica – il riferimento polemico è infatti il positivismo comtiano –, opposto alla metafisica religiosa, utilizza la stessa immagine di linea e cerchio. Tuttavia, è interessante notare come egli non neghi il concetto stesso di progresso, bensì la sostituzione del naturale bisogno metafisico dell'uomo con la fede nella sua capacità di progredire. Si tratta, nei termini loseviani, di sostituire un mito – in questo caso assoluto – con un altro mito, relativo[128]. La componente mitologica della scienza positiva consiste nel fatto che anch'essa è, come la religione, una teodicea, poiché si prefigge di dimostrare che la storia ha un senso, e tale senso viene individuato nell'evoluzione.

Nel mondo in cui al mistero dell'essere viene sostituita la causalità meccanica non vi è spazio per la comprensione della realtà umana. Quest'ultima, afferma Bulgakov, può essere compresa soltanto attraverso una metafisica della storia che individui l'assoluto nel relativo, vale a dire interpreti la storia come «svelamento e attuazione di un piano creatore e

---

127 Cfr. *DM*, pp. 151-183.

128 La critica all'evoluzione nichilistica della cultura, che alla fede assoluta – religiosa – ha sostituito la fede relativa nel progresso scientifico, portando a un allontanamento dalla verità umana e al conseguente impoverimento del concetto di persona, costituisce il sotto testo filosofico del romanzo loseviano *Ženščina-myslitel'* [La donna pensatrice]. In esso la rappresentazione della graduale perdita del senso unitario della vita è espresso dall'opposizione tra due visioni del mondo, musicale e non musicale, che nel personaggio della pianista Radina emergono sotto forma di crisi personale dai risvolti tragici.

razionale»[129]. Emerge qui una chiara influenza solov'eviana (*Opravdanie dobra*)[130], e con essa tutta la concezione russa della storia come manifestazione di un progetto preciso. Il problema del senso della storia era in effetti avvertito come urgente, non soltanto nel periodo a cavallo tra i due secoli, a cui risale l'articolo di Bulgakov, ma anche come questione centrale del pensiero filosofico russo, che nasce e si sviluppa sul terreno della filosofia della storia soprattutto a partire dal XIX secolo, in relazione ai cambiamenti sociali – con la diffusione delle teorie del progresso e le riforme – e alla disputa tra slavofili e occidentalisti sul destino di Russia e Occidente e sul ruolo della cultura russa nella storia. Sull'eco della domanda gogoliana sulle sorti della Russia, l'"idea russa" veniva a costituire il problema fondamentale su cui si concentrano vari pensatori – V.S. Solov'ev, N.A. Berdjaev, I.A. Il'in –, la cui riflessione si sviluppa, è bene sottolinearlo, sulle basi del cristianesimo ortodosso, che ne influenza la speculazione teorica. Le questioni principali riguardavano la direzione del processo storico e il ruolo della persona (*ličnost'*) in esso. La filosofia russa della storia assume così una sfumatura religiosa, come sottolineava Nikolaj Berdjaev nelle sue lezioni intitolate, appunto, *Il significato della storia*:

---

129 [раскрытие и выполнение одного творческого и разумного плана] S.N. Bulgakov, *Osnovnye problemy teorii progressa* [I problemi fondamentali della teoria del progresso], in P.I. Novgorodcev (pod red.), *Problemy idealizma: sbornik statej* [Problemi dell'idealismo: raccolta di articoli], Izdanie Moskovskogo psichologičeskogo obščestva, Moskva 1902, p. 34. La critica alla causalità scientifica era oggetto anche della riflessione aritmologica di N. Bugaev, all'interno della quale assumeva un ruolo centrale la persona e la sua "volontà libera", nella prospettiva per cui la monade è concepita come elemento vivo, capace di cambiamenti autonomi. È tramite l'uomo che si svela la forma concreta del senso della storia, che secondo Bugaev corrisponde al fine etico di continuo perfezionamento. Cfr. L. Žak, *Verità come ethos. La teodicea trinitaria di P.A. Florenskij*, Città Nuova editrice, Roma 1998, p. 141.

130 Solov'ev aveva interpretato il processo della storia umana come progressiva evoluzione verso la perfezione spirituale, cfr. A. Dell'Asta, P. Gajdenko, L. Gal'ceva, M. Geller, P. Modesto, I. Rodnjanskaja, D. Settembrini, V. Strada, *La critica al marxismo in Russia agli inizi del secolo*, Jaca book, Milano 1991, p. 153. Losev rintraccia in *Opravdanie dobra* [La giustificazione del bene] la tendenza di Solov'ev a ricondurre l'uomo e la storia umana in generale a una sintesi di perfezione da attuarsi nel processo generale dello sviluppo dell'umanità, strutturato su più livelli: «La personalità è pienezza, ma per perfezionare tale pienezza ha bisogno della comunità. La comunità è pienezza, ma il completamento di tale pienezza sta non soltanto nella comunità, ma nell'intero processo storico, nell'umanità […] Il filosofo qui vuole dire semplicemente che l'umanità non può svilupparsi se non vi è un fine assoluto di sviluppo. Dal momento che il fine di sviluppo dell'umanità è tale stabile pienezza e mutua compenetrazione di energie materiali e spirituali, è necessario definire tale scopo dell'umanità con un termine specifico. Per Vl. Solov'ev tale termine massimamente generalizzato e sintetico è "chiesa"» [Личность есть полнота, но для завершения этой полноты она нуждается в обществе. Общество есть полнота, но завершение этой полноты не просто в обществе, а во всем историческом процессе, в человечестве. […] Философ здесь попросту хочет сказать, что человечество не может развиваться, если нет безусловной цели развития. Так как цель развития человечества — это незыблемая полнота и взаимопронизанность материальных и духовных сил, то необходимо эту цель человечества наименовать каким-нибудь особым термином. Для Вл. Соловьева таким максимально обобщенным и синтетичным термином является «церковь»], A.F. Losev, *Vladimir Solov'ev i ego vremja*, cit., pp. 162, 163.

> La nostra coscienza nazionale si è formata sulle costruzioni della filosofia della storia. [...] La costruzione della filosofia religiosa della storia è evidentemente la vocazione del pensiero filosofico russo. Il pensiero russo originale è rivolto al problema escatologico della fine, è connotato in senso apocalittico. In ciò consiste la sua differenza rispetto al pensiero dell'Occidente[131].

.

In sostanza, lo scarto tra due visioni del mondo – classicismo e romanticismo – viene fatto risalire alla personalità, nelle sue varianti storica e cosmologica. Il cristianesimo si situa tra le due, come punto intermedio tra antichità e modernità. Il fedele infatti reca in sé la spinta romantica moderna che tende a una dimensione futura, e tuttavia tale tensione non si esplica in un superamento infinito, ma è diretta a un punto di arrivo ben preciso. Il discorso su tempo e progresso assume dunque importanti risvolti etici, dal momento che il superamento romantico implica essenzialmente il rifiuto del presente.

La conclusione di Losev sul progresso infinito della società e della cultura è che, se ogni epoca ha valore soltanto nei termini in cui è superamento dell'epoca precedente e preparazione dell'epoca successiva, la storia viene a perdere un senso unitario, di conseguenza nessuna epoca ha un senso autonomo, all'interno di una diffusa "mitologia del nichilismo sociale" per cui «il senso di una determinata epoca, così come di tutte le epoche possibili, viene spostato sempre più lontano, in tempi infiniti»[132].

Una impostazione analoga è condivisa da Frank, per il quale la riflessione sul valore del progresso assume risvolti etici. Il filosofo rintraccia il nocciolo della filosofia nietzschiana nell'opposizione, già abbozzata da P.Ja. Čaadaev[133], tra "amore per il lontano" e "amore per

---

131 [На построениях философии истории формировалось наше национальное сознание. [...] Построение религиозной философии истории есть, по-видимому, призвание русской философской мысли. Самобытная русская мысль обращена к эсхатологической проблеме конца, она окрашена апокалиптически. В этом - отличие ее от мысли Запада] N. Berdjaev, *Smysl istorii*, cit., p. 3.

132 [смысл данной эпохи, а равно и всех возможных эпох отодвигается все дальше и дальше, в бесконечные времена] *DM*, p. 19.

133 Cfr. P.Ja. Čaadaev, *Apologija sumašedšego* [Apologia di un pazzo], Lenizdat, Sankt-Peterburg 2014, p. 194. Il patriottismo limitato a una comunità ristretta (*patriotizm samoeda*) e patriottismo del cittadino inglese (*patriotizm angličanina*, che abbraccia l'intero popolo o nazione) viene letto nei termini dell'opposizione tra egoismo e altruismo. Alla base della sua concezione Čaadaev pone l'idea dell'originaria integrità del genere umano. In altri termini, la vita dell'umanità intera è considerata più essenziale rispetto alla vita del singolo, poiché essa è concepita all'interno di un processo (storico) universale, che ne definisce il senso ultimo. In ciò consiste il suo sostanziale antipersonalismo, che lo distingue dai filosofi di inizio XX secolo. Cfr. ivi, pp. 19, 20. «L'amore per la patria divide i popoli, alimenta l'odio nazionale e talvolta veste la terra a lutto; l'amore per la verità diffonde la luce della conoscenza, crea piacere spirituale, avvicina l'uomo a Dio» [Любовь к родине разделяет народы, питает национальную ненависть и подчас одевает землю в траур; любовь к истине распространяет свет знания, создает духовные наслаждения, приближает людей к Божеству], ivi, p. 194.

il vicino", che costituiscono due etiche opposte: «L'etica dell'amore per il lontano, dal momento che ogni «lontano» per la sua concretizzazione, per il suo «avvicinamento» alla vita reale necessita del tempo e può avvenire solo nel futuro, è etica del progresso. […] Ogni tensione verso il progresso si fonda sulla negazione del presente stato di cose e sul pieno estraniamento morale da esso»[134]. Al nichilismo del progresso infinito, l'"etica dell'eroismo attivo" nietzschiana (*etika aktivnogo eroizma*), viene contrapposta l'etica della compassione (*etika sostradanija*), riassunta nella frase di Dostoevskij per cui "tutto il progresso dell'umanità non vale la lacrima di un bambino".

In Losev i presupposti critici di Bulgakov – la mitologizzazione delle verità scientifiche – e di Frank – lo sguardo rivolto al futuro e non al presente – si conciliano, e vengono riportate al terreno comune del cristianesimo, in un contesto di analisi che si inserisce nella più ampia sfera della filosofia della cultura. E non è un caso che alla base di tale concezione vi sia il concetto di *ličnost'* come «singolarità irripetibile, la quale, ponendosi in relazione con se stessa e con l'altro, è particolare identità di generale e particolare, o […] di soggetto e oggetto, o di interno ed esterno, o di "anima" e "corpo"»[135].

In definitiva, la dialettica tra le due dimensioni, quella mitologico-cristiana e quella moderna-romantica, si riduce alla questione del rapporto tra finito e infinito; soltanto la

---

134 [Этика любви к дальнему, в виду того, что всякое «дальнее» для своего осуществления, для своего «приближения» к реальной жизни требует времени и может произойти только в будущем, есть этика прогресса. […] Всякое же стремление к прогрессу основано на отрицании настоящего положения вещей и на полно нравственной отчужденности от него] S.L. Frank, *Fr. Ničše i etika "ljubov' k dal'nemu*" [Fr. Nietzsche e l'etica dell'"amore per il lontano"], in P.I. Novgorodcev, *op. cit.*, p. 145. Pur riconoscendo i presupposti "altruistici" del pensiero nietzschiano, Frank non ne accetta le derive essenzialmente egoistiche, secondo una concezione filosofica per cui è la comunità degli uomini, come unità originaria, a ricoprire un ruolo centrale, poiché soltanto in essa l'uomo acquisisce concretezza come individuo. Di conseguenza, alla "falsità dell'individualismo astratto" (*lož' otvlečennogo individualizma*) che segue alla scelta dell'Io (*Ja*) come principio, Frank contrappone l'unità organica di "Io", "tu", "noi" (*ja*, *ty*, *my*) quale struttura fondante della comunità umana. Cfr. A.L. Dobrochotov, *K publikacii fragmentov knigi S.L. Franka "Duchovnye osnovy obščestva"* [Sulla pubblicazione dei frammenti dell'opera di S.L. Frank "I fondamenti spirituali della società"], in "Al'fa i Omega", № 1 (15), Moskva 1988, pp. 169-175.

135 [неповторимой единичности, которая, соотнося себя с самой собою и со всем другим, есть специфическое тождество общего и единичного, или […] субъекта и объекта, или внутреннего и внешнего, или «души» и «тела»] A.F. Losev, *Antičnaja filosofija i obščestvenno-istoričeskie formacii*, cit., p. 48. Tra antichità e medioevo si assiste al passaggio da una concezione attributiva della personalità (*ličnost' atributivnaja*), tipica del periodo greco classico, a una concezione sostanziale (*ličnost' substancial'naja*) in epoca cristiana. Nel primo caso, sull'aspetto spirituale e ideale prevale la componente oggettiva e materiale della personalità; Losev porta l'esempio della concezione platonica dell'anima come tipo di corpo, quale emerge dalla dottrina dell'immortalità dei corpi. In generale, l'antichità è priva dell'intuizione della personalità come compenetrazione di idea e materia; gli dei antichi infatti possiedono un corpo, all'interno di una concezione mitologica che ne sottolinea il legame con il mondo naturale e il cosmo finito e materiale. Cfr. ivi, pp. 48-55.

concezione della temporalità come finita – la mortalità – restituisce alla vita la concretezza del presente. Seguendo Florenskij, Losev individua nell'infinito romantico – per Florenskij, "rinascimentale"[136] – l'assenza di determinatezza che coincide con il rifiuto implicito della forma. La realtà così concepita si riduce allora a un *continuum* vuoto, privo di struttura e di una identità stabile. La soluzione prospettata da Losev consiste in una radicale inversione di prospettiva, vale a dire nel concepire il progresso storico come un movimento circolare che è determinato nel suo orientamento da un principio che ne costituisce al tempo stesso l'origine e il fine. Di conseguenza, si comprende come sia possibile affermare che l'eternità sia il tempo dispiegato, in modo analogo in cui «la sfera è il punto dispiegato, nel quale sono realizzate tutte le sue direzioni implicite"[137].

La continuità tra le dimensioni di passato, presente, e futuro investe inoltre la stessa esistenza della persona nella sua concretezza. Nonostante A sia sempre identico a se stesso, dal punto di vista temporale l'A di prima non corrisponde all'A di ora né all'A futuro. Il pensiero che si arresta alla formula logica A=A nega allora l'esistenza di tutto ciò che non è A nel momento presente, dunque, nega lo stesso A, interpretandolo come concetto statico,

---

136 Il termine ha una connotazione fortemente negativa non soltanto in Florenskij, che ne parla in termini di catastrofe, ma in quasi tutti i pensatori religiosi russi, i quali individuavano l'inizio della crisi della cultura cristiana antica proprio nel Rinascimento (inteso come periodo più ampio, che arriva a comprendere anche il XIX secolo), quale processo di secolarizzazione, vale a dire di "differenziazione" e "autonomizzazione", secondo la definizione di Berdjaev). Come nota L.P. Karsavin, «non è forse la secolarizzazione della cultura in Occidente non un passo in avanti, ma un passo indietro?» [не является ли секуляризация культуры на Западе не шагом вперед, а шагом назад?], L.P. Karsavin, *O suščnosti pravoslavija* [Sull'essenza dell'ortodossia], in *Pravoslavie: pro et contra* [La religione ortodossa: pro et contra], RChGI, Sankt-Peterburg 2001, p. 216. Nei confronti del Rinascimento, a cui dedica l'opera *Estetika Vozroždenija* [Estetica del Rinascimento, 1978], Losev condivide la valutazione dualistica di Berdjaev, per il quale se da un lato il Rinascimento costituiva un allontanamento dell'uomo da Dio, dall'altro, grazie allo sviluppo dell'autocoscienza e della libertà del singolo, rappresentava al tempo stesso una tappa fondamentale e necessaria del processo storico dell'evoluzione spirituale, che si sarebbe conclusa con un ritorno alla sfera religiosa, stavolta attraverso una libera scelta.

137 [Шар — развернутая точка, в которой выполнены все таящиеся в ней направления] *AKSN*, p. 242. In modo analogo, Florenskij affermava che «essendo il principio di tutto, il punto è e non è. Ragion per cui esso si fa simbolo, in primo luogo, della serie dell'essere nei suoi significati più ampi, e in secondo della serie del non essere», P.A. Florenskij, *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, N. Valentini, A. Gorelov (a cura di), trad. it. C. Zonghetti, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 259. Losev riprende la simbolica florenskiana del punto come coincidenza di essere e non essere per svilupparla in senso dialettico. Il punto rappresenta il principio primo di ogni figuralità e di ogni espressione; se da un lato esso non ha dimensioni, solo tramite la fissazione di punti separati è possibile creare una figura. Di conseguenza esso è «contemporaneamente sia principio di indifferenziazione che principio di differenziazione» [и принцип неразличимости, и принцип отличимости одновременно] *DOM*, p. 219. L'immagine del punto rende con chiarezza il rapporto tra eternità e tempo. Per la dialettica di punto, linea e cerchio, cfr. ivi, pp. 222-227.

riduce tutto a «un deserto morto" di "qui" e "adesso»[138]. L'antinomismo quale affermazione simultanea di quiete e divenire, temporalità ed extra-temporalità, si osserva già nell'uomo come soggetto la cui esistenza si svolge nel tempo, e che tuttavia conserva un nucleo immutabile.

> No, nessun oggetto può soltanto cambiare. Se esso cambia ed esiste realmente, deve anche conservare una certa immagine immutabile. Così, il vecchio non assomiglia al bambino che era quando è venuto al mondo, ma è la stessa persona, anche se in costante cambiamento[139].

Dal punto di vista poetico tale problema trova uno sviluppo parallelo nel momento di passaggio da un paradigma decadente a uno simbolista-religioso. Vjačeslav Ivanov, che Losev vede come suo maestro, nel 1904 scriveva: «Dov'è il mio io? dov'è il mio io? / di me stesso / io ho brama»[140]. Di conseguenza si pone il problema di come vada inteso il divenire temporale in relazione alla dimensione della vita.

2.2.3 Il tempo soggettivo. Critica della concezione bergsoniana

Nel contesto della filosofia russa di inizio secolo, caratterizzata da un lato dall'eredità platonica e neoplatonica – S. Frank, Losev – e dall'altra dalla volontà di superamento del kantismo, la filosofia di Bergson, come anche quella di Husserl e W. James, appare come un nuovo approccio all'indagine della coscienza umana che getta le basi per una nuova teoria della conoscenza, fondata sul vissuto autentico dell'uomo. D'altro lato, non meno rilevante per la penetrazione delle idee bergsoniane è la riflessione del filosofo francese sullo statuto della filosofia rispetto a scienza e religione, questione che in Russia interessava Lopatin, Berdjaev, Frank. Non stupisce allora che la rivoluzione operata da Bergson, che consiste nel

---

138 L. Žak, *op. cit.*, p. 234.

139 [Нет, никакой предмет не может только меняться. Если он подлинно меняется и существует, он должен еще и сохранять некоторый неизменный образ. Так, старик не похож на того младенца, которым он был при появлении на свет, но это — один и тот же человек, хотя и все время менявшийся] *MPL*, p. 416.

140 [Где я, где я / по себе / я возалкал] V.I. Ivanov, *Fio ergo non sum,* in Id., *Prozračnost'* [Trasparenza], in Id., *Sobranie sočinenij*, t. 1, cit., p. 741.

considerare il tempo reale del soggetto, in opposizione all'irrealtà del tempo oggettivo della scienza, venga accolta con entusiasmo soprattutto dalla corrente intuitivista[141].

Anche Losev, come molti suoi contemporanei, non è alieno da influssi bergsoniani, tant'è vero che viene addirittura annoverato dalla rivista «Pod znamenem marksizma» [Sotto la bandiera del marxismo, 1929] tra i "nemici del marxismo-leninismo", tale che «in russo Husserl si legge Špet, Freud, diciamo, Ermakov, e Bergson Losev»[142]. Sebbene non si possa definire a tutti gli effetti bergsoniano, è senz'altro vero che Losev ammirava le idee presentate dal filosofo francese nell'*Evolution créatrice*, del quale apprezzava soprattutto la concezione vitalistica, in cui rintracciava evidentemente il tentativo di ritornare a rivolgere l'attenzione all'essere vivo, in opposizione alle tendenze positivistiche e materialistiche, e l'idea della tragicità dell'opposizione tra la vita e la materia inerte e inanimata[143]. Tuttavia, Losev si discosta esplicitamente dalla concezione bergsoniana per quanto riguarda il concetto di *durée*. L'interpretazione del tempo come durata, flusso creativo (*tvorčeskij potok*), nonostante colga l'elemento centrale della temporalità, non consente di schiuderne il significato dal punto di vista strettamente filosofico, poiché resta nell'ambito della ristretta prospettiva biologica e psicologica. Certamente, a Bergson va riconosciuto il merito di aver sottolineato, tramite l'opposizione tra tempo della scienza e tempo dell'uomo, il carattere mutevole del flusso della vita psichica, concepita non più come linea sulla quale ogni manifestazione è determinata in un ordine sequenziale – ciò significherebbe disconoscere l'essenza della vita e ridurla alla semplice alternanza meccanica di fenomeni, secondo i presupposti naturalistici della psicologia tradizionale – , bensì nella sua intima unità. Come conseguenza di questo presupposto si ha una negazione della possibilità di misurazione del tempo, oppure di una sua spazializzazione, in sostanza di ogni applicazione di griglie

---

141 Le idee di Bergson si diffondono in Russia soprattutto grazie a N. Losskij, che nel 1912 aveva tradotto *L'intuizione filosofica* e sempre a Bergson aveva dedicato la monografia *Intuitivnaja filosofija Bergsona* [La filosofia intuitivista di Bergson, 1914]. Negli stessi anni anche Frank, redattore di "Russkaja mysl'", pubblicava alcune recensioni alle opere di Bergson. Negli anni Venti la teoria dell'impulso vitale sarà inoltre oggetto di discussione all'interno della più ampia polemica tra meccanicisti e neopositivisti. Cfr. F. Nethercott, *Filosofskaja vstreča. Bergson v Rossii (1907 – 1917)* [Un incontro filosofico. Bergson in Russia (1907-1917)], Modest Kolerov, Moskva 2008, p. 251.

142 [по-русски Гуссерль читается Шпет, Фрейд — скажем, Ермаков, а Бергсон — Лосев] A.A. Tacho-Godi, *Losev*, cit., p. 134.

143 Come noterà Losev a proposito dell'importanza della riflessione di Bergson, «per me la vita è rimasta sempre un problema drammaturgicamente tragico» [жизнь навсегда осталась для меня драматургически трагической проблемой], A.F. Losev, *Strast' k dialektike*, cit., p. 16.

quantitative ad esso da intendersi, essenzialmente, come vissuto. Una delle critiche che Losev rivolge a Bergson riguarda appunto il carattere attribuito allo spazio. Il filosofo francese aveva infatti interpretato spazio e tempo come opposti; se il tempo nell'accezione bergsoniana è vita, attività, divenire, lo spazio è immobilità, uniformità (*odnorodnost'*). In questo modo di concepire lo spazio Losev rintraccia un residuo della meccanica newtoniana. Anche lo spazio, invece, è vivo, nel senso di "creativo-intensivo" (*tvorčeski-naprjaženno*). Dal punto di vista dialettico, lo spazio si struttura infatti secondo le stesse categorie del tempo, seppure in una modificazione diversa all'interno della triade *eidos-topos-čislo*.

In sostanza, il motivo per cui la concezione bergsoniana conserverebbe ancora tendenze naturalistiche dipende dal fatto che «l'intelletto gli si presenta esclusivamente sotto forma di schemi razionali e morte copie della realtà»[144]. Più precisamente, Bergson non avrebbe saputo sviluppare fino in fondo il concetto di divenire come processo in cui si svela l'eternità, secondo la definizione di Losev, il "divenire alogico dell'eternità intelligente" (*alogičeskoe stanovlenie umnoj večnosti*). Ciò che qui interessa sottolineare è che affermare la *durée* come divenire incessante senza ancorarlo ad alcuna stabilità come suo opposto, secondo il procedimento dialettico, comporta una svalutazione implicita dell'intero processo; per questo motivo, nonostante riconosca l'importanza della caratterizzazione bergsoniana del divenire, Losev si rivolge piuttosto alla formulazione di durata di Frank, che in questo senso apportava un correttivo alla *dureée*, interpretando il divenire puro (*čistoe stanovlenie*) come flusso in cui è già presente l'eternità, o sovratemporalità (*sverchvremennost'*)[145]. Il riferimento è all'analisi di numero e tempo di *Predmet znanija*, dove, nel capitolo dedicato a "Tempo e numero", Frank prendeva in esame il concetto di durata di Bergson, giungendo alla conclusione che questo non fosse concepibile se non in relazione a una unità extra-temporale; soltanto accettando che la continuità derivi sempre dall'unità come suo fondamento il nuovo (*novoe*) non viene separato dal vecchio (*staroe*), ma può conservare un legame con esso. La stessa durata non può essere concepita al di fuori

144 [разум эму представляется исключительно в виде рассудочных схем и мертвых копий действительности] *AKSN*, p. 435.

145 Cfr. *MPL*, p. 595; S.L. Frank, *Predmet znanija*, cit., pp. 326-362. Anche Berdjaev sottolinea come l'idea di durata quale puro scorrere, puro presente che si dà sempre come un punto inafferrabile (*neulovimaja točka*) comporti la negazione della realtà del tempo, la quale può darsi soltanto ancorando la processualità del divenire al piano extra-temporale. La sua soluzione si concentra sull'idea agostiniana della memoria come fulcro unificante delle tre dimensioni temporali, «manifestazione dello spirito dell'eternità nella nostra realtà temporale». N. Berdjaev, *Smysl istorii*, cit., p. 58.

del suo rapporto con l'eternità, per cui ciò a cui si riferisce realmente il concetto di *durée* non consiste nel tempo vissuto (*perežívaemoe vremja*), ma nel tempo così come è dato nell'intuizione di unitarietà delle due dimensioni temporali: «la verità della dottrina di Bergson non sta nel fatto che la "durata pura" sia assoluta, ma soltanto nel fatto che l'assoluto non è pura immobilità, che gli è proprio il momento originario della dinamicità o della creazione»[146]. In contrasto con la diffusa concezione dell'assoluto – il sovratemporale, l'eternità - come durata vuota, anche Losev sottolinea una differente interpretazione sulla base dell'analisi filologica del termine, così come era stata proposta da E. Benveniste, il quale dimostrava come l'eternità «indichi non la durata del movimento, ma la forza della vita, l'inesauribile fonte della vita e addirittura la giovinezza. [...] E quando E. Benveniste dimostra che a tale termine greco nella lingua indoeuropea corrisponde la radice *aion* con le terminazioni in *n* o *s*, che ha significato di "forza vitale" e trova paralleli quali il latino *iuvenis*, "adolescente", il tedesco *jung*, "giovane", oppure *junost'* nelle lingue slave, finora a questo riguardo non è stata mossa alcuna critica decisiva»[147].
Di fatto, l'essenza della temporalità viene definita da due momenti contrapposti; da un lato, il tempo è flusso vivo del divenire (*živoj potok stanovlenija*), come "nascita del nuovo" (*roždenie novogo*) rispetto a ciò che è dato (*dannoe*), dall'altra è intero indivisibile (*nedelimoe celoe*). Tuttavia, «la teoria di Bergson, sottolinea unilateralmente il momento di dinamicità o creatività nell'assoluto. Ciò è un suo diritto, poiché tale momento effettivamente è presente, e andava notato. Tuttavia questo momento non è né "tempo puro" né l'assoluto stesso, e nel fatto che Bergson ponga un segno di identità tra questi tre differenti concetti consiste il suo errore»[148].

---

146 [Истина учения Бергсона — не в том, что «чистая длительность» есть абсолютное, она лишь в том, что абсолютное не есть чистая неподвижность, что ему присущ исконный момент динамичности или творчества] S.L. Frank, *Predmet znanija*, cit., pp. 356, 357.

147 [указывает не на продолжительность движения, но на силу жизни, на неистощимый источник жизни и даже на молодость. [...] И когда Э. Бенвенист доказывает, что данному греческому термину в древнеиндийском языке соответствует основа aion с окончаниями на n или s и с значением "жизненная сила" и с такими параллелями, как в латинском iuvenis, "юноша", в немецком jung, "молодой", или в славянских языках "junost'", то каких-нибудь решительных возражений по поводу такого наблюдения до сих пор еще не было выставлено] *IAE. Poslednie veka*, kn. 2, cit., p. 92.

148 [Теория Бергсона односторонне подчеркивает момент динамичности или творчества в абсолютном. Это ее право, ибо такой момент действительно в нем есть, и его нужно было отметить. Но этот момент не есть ни «чистое время», ни само абсолютное, и в том, что Бергсон ставит знак тождества между этими тремя разными понятиями, заключается его заблуждение] S.L. Frank, *Predmet znanija*, cit., p. 357.

2.2.4 Il tempo come immagine dell'infinito

In tal modo, nella concezione bergsoniana di *durée* si ripresenterebbe lo stesso problema che si poneva a Husserl nell'analisi della coscienza temporale[149]. L'affermazione dell'istanza di durata assoluta conduce inevitabilmente al problema di individuare un fondamento stabile all'interno del flusso temporale continuo; in altri termini, emerge la necessità di isolare un momento di permanenza extra-temporale che costituisca la base sulla quale si sviluppa il cambiamento. Ciò significherà allora trovare quella immobilità del movimento, o "quiete mobile" (*podvižnyj pokoj*), secondo la formula loseviana, che rende possibile il divenire. È evidente che il nocciolo della questione può essere ricondotto, ancora una volta, alla necessità di isolare l'identico nel diverso, l'uno nei molti, secondo la nota modalità di pensiero antinomico. La soluzione di Losev, di conseguenza, consiste nell'approcciare il problema dal punto di vista dialettico, applicando al discorso sul tempo la serie di coppie antinomiche fondamentali della filosofia loseviana: immagine-modello, finito-infinito, uno-altro. Seguendo Platone, riemerge infatti come punto di partenza dell'indagine la questione parmenidea del rapporto uno-molti, per cui ogni molteplicità reca in sé un principio unitario che ne costituisce la base e la giustificazione d'essere. Così, il tempo come successione della molteplicità di passato, presente e futuro, non esiste propriamente e non può essere pensato se non in relazione all'unità di tali momenti, tale che essi acquisiscano uno sfondo comune. Il discorso si sposta allora sul piano del rapporto tra eternità e tempo (*večnost'-vremja*), che a sua volta si sviluppa sul modello della

[149] Una concezione simile si rintraccia nel manoscritto husserliano, tuttora inedito, "L" (Bernau), successivo alla pubblicazione delle lezioni di Gottinga sul tempo (1928). In questo periodo Husserl aveva preparato un altro manoscritto sullo stesso tema, che riteneva il più importante dei suoi lavori, ma non era riuscito a pubblicarlo in vita. La stessa sorte è toccata ad altri manoscritti sulla fenomenologia del tempo che risalgono agli anni Venti (manoscritti C). In uno di questi avori Husserl definisce l'Io stesso fonte del tempo, che si trova tuttavia al di fuori di esso, come un *nunc stans* che in quanto immobile genera il flusso temporale. Il filosofo presenta quindi un approccio diverso rispetto a quello delle *Idee*, in cui la soggettività era data come temporale. Un terzo approccio al tempo è presente in un altro manoscritto, in cui il tempo viene definito come *Ursprung* (*Pra-istok*) dal quale sorgono i due poli di Io e oggetto; qui si osserva una posizione pre-egologica per cui il tempo non è né interno, né una funzione della coscienza. Anche in questo caso si riferisce a un "ora" originario, immobile e che dura, che a sua volta non si trova nel tempo, ma temporalizza. Cfr. R. Dostal, *Vremja i fenomenologija u Gusserlja i Chajdeggera* [Tempo e fenomenologia in Husserl e Heidegger], in D.Ju. Dorofeev (sost.), *Martin Chejdegger. Sbornik stat'ej* [Martin Heidegger: raccolta di articoli], RChGI, Sankt-Peterburg 2004, pp. 192, 193, 196, 197.

fondamentale dialettica di immagine e modello (*obraz* e *pervoobraz*)[150], dal momento che l'eternità emerge come condizione necessaria per il darsi della temporalità

Nell'indagine sul rapporto tra tempo ed eternità Losev prende le mosse dalla riflessione plotiniana che sorgeva dalla critica della concezione aristotelica del tempo come "numero del movimento in relazione al prima e al dopo". Tale concezione di fatto non indica nulla circa la reale natura del tempo, ma sottolinea soltanto la relazione tra tempo e movimento – non a caso Aristotele aveva inserito questo discorso nella *Fisica* –, la quale viene individuata nella sequenzialità di quest'ultimo. Si assiste cioè alla puntualizzazione, secondo l'immagine di Tommaso d'Aquino[151], del tempo; il punto fondamentale della critica plotiniana consiste proprio nel rifiuto della concezione di tempo come momento dipendente direttamente dal numero e dalla sua raffigurazione spaziale – secondo il modello platonico – o come fatto misurabile, che sarebbe applicabile a una sezione di tempo e non al tempo in sé. Al contrario, il tempo può essere compreso nella sua essenza ultima soltanto all'interno del suo rapporto con l'eternità. Qui Plotino si basa evidentemente sul presupposto per cui soltanto conoscendo il modello (*paradeigma*) si può arrivare a cogliere l'essenza dell'immagine (*eikonos*), di conseguenza, il paradigma modello-immagine viene introdotto anche in rapporto al tempo. Come sottolinea Losev, la caratterizzazione dell'eternità come infinità costituisce una svolta rispetto alla tradizionale concezione greca dell'infinito come principio negativo opposto alla forma. Un esempio in questo senso è la concezione aristotelica di *continuum* quale infinito potenziale, o l'opposizione platonica tra l'unitarietà dell'Uno e la materia come incessante divenire. In *Enneade* 3,7,11 – che Losev riporta interamente nella sua traduzione dal greco in *Muzyka kak predmet logiki,* a sottolinearne la rilevanza – il tempo veniva definito come "vita dell'anima" che passa da uno stato all'altro, secondo la concezione plotiniana, e successivamente agostiniana, per cui l'essere del tempo ha luogo appunto nell'anima, intesa come anima del mondo della quale partecipano le anime

---

150 Già la riflessione patristica sul tempo (Dionigi, Massimo il Confessore) aveva sottolineato il nesso tempo-eternità, introducendo in tale modello diadico un terzo momento intermedio, definito *veka* (eternità creata, *večnost' tvarnaja*), in modo analogo in cui Boezio aveva individuato, tra *tempus* e *aeternitas*, la *sempiternitas*, vale a dire l'esistenza del cosmo e del cielo come durata infinita (*beskonečnaja dlitel'nost'*), dunque, come eternità relativa. Cfr. P.P. Gajdenko, *Vremja. Dlitel'nost'. Večnost'. Problema vremeni v evropejskoj filosofii i nauke* [Tempo. Durata. Eternità. Il problema del tempo nella filosofia e nella scienza europee], Progress-tradicija, Moskva 2006, pp. 73-75.

151 Cfr. T. d'Aquino, *Somma contro i gentili*, Tito S. Centi (a cura di), Unione Tipografico-editrice torinese, Torino 1975, pp. 337-340.

individuali. Di conseguenza, il tempo non veniva più interpretato come creazione del demiurgo, ma andava a corrispondere alla durata dell'anima quale risultato del peccato[152]: assumendo come modello l'eternità propria del mondo ideale – dell'Uno –, l'anima del mondo crea il mondo fenomenico come "immagine mobile dell'eternità".

Richiamandosi alla base teorica dell'antichità, Losev si distacca nettamente dalla concezione contemporanea, e in particolare husserliana, del tempo come esperienza dell'ora-presente. La concezione di Husserl resta infatti ancorata a una visione lineare del tempo e alla sua suddivisione in segmenti temporali, nella quale ogni momento si costituisce come tale per il fatto di ritenere dal passato e anticipare nel futuro; passato e futuro sarebbero così soltanto aspetti del presente, che lo costituiscono. L'intento di Losev è invece esattamente opposto, e consiste nel rintracciare il fondamento oggettivo del tempo, concepito come *continuum* finito. Se all'unità è opposta non soltanto la molteplicità, ma anche la mancanza di limite (*bespredel'nost'*) – in questo caso, il divenire come continuo superamento del momento presente –, la presenza dell'unità quale origine e fondamento del tempo comporta necessariamente – dialetticamente – il fatto che quest'ultimo sia finito. In tale prospettiva dialettica, ciò che dura non può dunque essere a tutti gli effetti temporale:

> Tutto è eterno, e non vi è nulla di realmente temporale; il tempo è soltanto un'illusione soggettiva. L'eternità esiste. Per esistere, deve differenziarsi da ciò che non è eternità. L'eternità dunque presuppone, se essa veramente è, qualcosa di non eterno, dal quale essa, per essere, si differenzia. Ma il non eterno è il temporale. Di conseguenza, l'eternità presuppone il tempo. Tuttavia l'eternità abbraccia tutto ciò che è stato, che è e che sarà, e non vi è nulla oltre ad essa. Allora che cosa oltre all'eternità può essere temporale? Evidentemente, temporale può essere soltanto l'eternità stessa. Così, il tempo è eterno, e l'eternità è temporale[153].

---

152 Secondo la concezione cristiana, infatti, «non la caduta del peccato è accaduta nel tempo, ma il tempo è stato il risultato della caduta del peccato […] Il tempo è una certa caduta dall'eternità, e al tempo stesso il tempo si trova all'interno dell'eternità» [Не грехопадение произошло во времени, а время явилось результатом грехопадения […] Время есть как бы выпадение из вечности, и вместе с тем время находится внутри вечности], N. Berdjaev, *Duch i real'nost. Ja i mir ob''ektov* [Lo spirito e la realtà. L'io e il mondo degli oggetti], AST Chranitel', Moskva 2007, p. 315.

153 [Все вечно, и нет ничего по существу своему временного; время есть только субъективная иллюзия. Вечность существует. Чтобы существовать, надо отличаться от того, что не есть вечность. Вечность, стало быть, предполагает, если только она действительно есть, нечто не-вечное, от чего она, чтобы быть, отличается. Но не-вечное есть временное. След., вечность предполагает время. Однако вечность охватывает все, что было, есть и будет; и, кроме нее, ничего нет. Тогда — что же, кроме вечности, может быть временным? Очевидно, временной может быть только сама же вечность. Итак, время — вечно, а вечность — временна] *DM*, p. 143.

Soltanto l'eternità rappresenta una durata autentica, in quanto indivisibile, dunque, essa precede ontologicamente il tempo. Il tempo come "ora" presente consiste invece in una successione di momenti dalla quale la durata in quanto tale è esclusa. Più esattamente, il tempo è al tempo stesso finito e infinito; da un lato, costituisce una durata delimitata, dall'altro, il suo rapporto con l'eternità schiude all'interno del *continuum* temporale la dimensione dell'infinito. Tramite l'inserimento della questione del tempo sul piano ontologico, nel suo rapporto con l'eternità, Losev riesce dunque a eliminare la questione della misurabilità del tempo, la cui origine viene rintracciata nella celebre definizione aristotelica del tempo come "misura del movimento".

2.2.5 Il mito del tempo come sostanza. Critica della concezione newtoniana

Nella riflessione sulla relazione tra tempo, spazio-tempo – il tempo della natura – e tempo storico, il principale obiettivo polemico è certamente Kant, il quale, nonostante avesse avuto il merito di avere svincolato il tempo dal sostrato metafisico in cui il pensiero razionalistico del XVII secolo, a iniziare da Cartesio, l'aveva confinato, tramite la concezione del tempo come forma a priori tentava di risolvere il problema dell'abisso tra fenomeno e noumeno, secondo Losev, senza riuscirci, dal momento che la questione veniva affrontata da una prospettiva logico-formale. In effetti, la definizione kantiana del tempo come sintesi di sensibilità e giudizio restava essenzialmente funzionale, vale a dire definiva il tempo secondo il ruolo che questo ricopre nella struttura delle facoltà conoscitive.

L'altra diffusa concezione della temporalità è quella della meccanica newtoniana, che concepisce il tempo in una prospettiva sostanzialmente metafisica. Sul modello della concezione cartesiana che lo definiva come attributo della sostanza, Newton aveva interpretato il tempo in modo sostanziale, vale a dire come causa del movimento reale nello spazio assoluto, indipendente dal mondo fenomenico. Negando la relazione tra materia, spazio e tempo, venivano ad affermarsi spazio e tempo puri, al di là del loro rapporto con i processi materiali che in essi occorrono. Questa concezione, oggetto di critica già da parte di Hegel nella *Filosofia della natura*, viene fortemente avversata da Losev per il fatto che, oltre a negare la natura di spazio e tempo, comporta una visione del mondo in cui l'universo si rivela una estensione vuota, priva di contorni e volume, in cui non vi è relazione tra le cose e la dimensione spaziale e temporale in cui esse sono inserite. L'assenza di

differenziazione dello spazio omogeneo della fisica meccanica viene resa tramite l'immagine del "terribile infinito" dell'Universo:

> Prova a immaginare: il tuo spazio è infinito, non ha in nessuna parte alcuna particolarità spaziale, vale a dire che è ovunque omogeneo, mai indeterminato. […] In questo terribile infinito anche le innumerevoli galassie e gli ammassi di astri ignoti sembrano lasciati nella solitudine e nel vuoto. Nella relazione meccanica di tutti i corpi celesti questo infinito ha l'odore di un cadavere. […] Questa non è una struttura, ma una qualche prigione, se non proprio un cimitero[154].

Non sorprende dunque che Losev accolga con entusiasmo la nuova teoria di Einstein[155] come nuova visione del mondo, che alla precedente concezione di spazio e tempo come "vuoti contenitori" (*pustoj sosud*), sostituisce quella per cui essi sono rispettivamente «grado della cosa stessa, vale a dire diversi gradi di corporeità» (*stepen' samoj veščи, t.e. raznye tipy telesnosti*) e «forma integrante delle cose stesse» (*neot''emlemaja forma samych veščej*)[156]. Lo spazio di Einstein è in effetti molto vicino al concetto loseviano di intensità (*naprjažennost'*), concepita come intensità dell'essere, diverso grado di corporeità (*telesnost'*) e immanenza[157]. Lo stesso Losev fa notare come il principio di intensità (*tonos*) alla base della concezione cosmologica antica trovi una felice riformulazione, in termini moderni, in Einstein[158]. Dal punto di vista logico, l'intensità dipende dal grado di passaggio nell'altro (*inoe*), vale a dire nel grado di estraniamento da sé dell'essenza (*samootčuždenie*

---

154 [Ведь ты только представь себе: твое пространство бесконечно, оно нигде не имеет никакой пространственной особенности, то есть оно везде однородное, нигде не оформленное. […] В этой страшной бесконечности даже бесчисленные галактики и скопления неведомых светил кажутся заброшенными в одиночество и пустоту. При механической связанности всех небесных тел эта бесконечность попахивает каким-то трупом. […] Это не структура, а какая-то тюрьма, если не прямо кладбище] A.F. Losev, *Derzanie ducha*, cit., p. 18.

155 In *Antičnyj kosmos i sovremennaja nauka* Losev riporta la bibliografia essenziale dei lavori sulla teoria di Einstein; oltre al saggio di E. Cassirer *La teoria della relatività di Einstein* [*Teoria otnositel'nosti Ejnštejna*, trad. E.S. Berlovič, I.Ja. Kolubovskij, Petrograd 1922], nel 1923 erano stati pubblicati in traduzione russa *Osnovy teorii otnositel'nosti* [I fondamenti della teoria della relatività di Einstein, trad. N.N. Andreev, Petrograd] e *Dlitel'nost' i odnovremennost'. Po povodu teorii Ejnšteina* [Durata e simultaneità. A proposito della teoria di Einstein, trad. A.A. Frankovskij, Petrograd] di Bergson, cfr. *AKSN*, p. 481.

156 Cfr. A.F. Losev, *Teorjia otnositel'nosti kak novoe mirovozzrenie* [La teoria della relatività come nuova visione del mondo], in "Voprosy filosofii", № 10 (1996), p. 127. La nuova concezione di spazio è inoltre oggetto del saggio di Losev *O forme i razmerach mira* [Sulla forma e le misure del mondo], in "Voprosy filosofii", № 10 (1996), p. 130.

157 Cfr. *AKSN*, pp. 296, 297, 302.

158 I quattro assunti fondamentali del cosmo antico riguardanti tempo, grandezza, spazio e massa come variabili, vengono rintracciati nella moderna concezione della relatività, cfr. ivi, pp. 226, 227.

suščnosti). Si configura così la dialettica tra luce – energia dell'essenza – e ombra meonica, la quale soltanto, dando origine a diversi livelli di irradiazione, illuminazione (*osveščennost'*), rende possibile il delinearsi di una realtà con una precisa dimensionalità, "in rilievo", avente una forma. Alla dimensione mortifera, rigida e priva di vita dello spazio newtoniano si contrappone allora la dimensione vitale della realtà strutturata che si viene a creare tramite la dialettica tra ombra meonica e luce eidetica, in cui la diversa concentrazione dell'essere, analogamente al concetto greco di *tonos*, esprime il diverso grado di partecipazione della cosa sensibile all'idea, del *meon* all'*eidos*. Se da un lato tale posizione presuppone una uniformità di fondo della realtà, avente un sostrato comune, dall'altro ne afferma la non uniformità. La contraddizione si risolve nell'antinomia di significato e fatto, che Losev introduce per mantenere il pensiero di due stati di cose differenti; secondo il fatto, concretamente, la realtà si presenta come spazio uniforme, ma secondo il significato essa riflette un diverso grado di intensità. L'errore di Newton consisteva proprio nell'aver spinto all'estremo il concetto di spazio e tempo assoluti, elevandoli a unico piano del reale, senza ammettere momenti di differenza e diversità; lo stesso problema nel cosmo antico veniva risolto integrando il concetto di spazio e tempo assoluti con la prospettiva relativista, evitando così al tempo stesso il pericolo di incorrere sia nell'assolutizzazione che nel relativismo dell'affermazione della dipendenza della dimensione spaziale e temporale dal luogo in cui ci si trova. L'assoluto veniva concepito come sostrato della realtà presente in ogni corpo, *eidos*, che poteva emergere in modalità diverse.

> Qui lo spazio è relativo perché è concentrato (*naprjaženo*) ovunque in modo diverso. Tuttavia esso è assoluto perché tale diversa intensità è determinata dagli *eidos* eterni del mondo intelligibile e di per sé è invariabile. Ecco perché, nonostante la "relatività", la permanenza assoluta in questo o quel punto del cosmo antico ha precisamente un significato assoluto e predetermina lo stato del corpo (e dell'anima) in modo assoluto, dunque, non in modo relativo[159].

[159] [Пространство тут относительно потому, что оно везде по-разному напряжено. Но оно абсолютно потому, что эта разная напряженность определена вечными эйдосами умного мира и сама по себе неизменна. Вот почему, несмотря на «относительность», абсолютное пребывание в той или другой точке античного космоса имеет именно абсолютное значение и абсолютно предопределяет состояние тела (и души), след., не условно] Ivi, p. 498.

Nel mondo antico la realtà fisica si formava a partire dall'interazione tra spazio e tempo, i quali non avevano esistenza autonoma, ma rappresentavano categorie realizzate nella dimensione concreta e materiale:

> Lo spazio è soltanto limite della dispersione dell'uno, del significato, e il tempo è soltanto limite della dispersione dell'esistente (*suščee*), dell'essere. Dunque, hanno significato ontologico non i sostantivi "spazio" e "tempo", ma gli aggettivi "spaziale", "temporale". Esistono soltanto cose spaziali e temporali, non lo spazio e il tempo in sé. Ma se accettiamo ciò, dobbiamo anche riconoscere che il cosiddetto spazio puro e il cosiddetto tempo puro altro non sono che cose materiali di un determinato genere[160].

In tal modo, ogni cosa fisica, esistente nello spazio e nel tempo, reca in sé un proprio *eidos*, concepito come struttura costitutiva che ne determina la finitezza. A ciò corrispondono, sul piano materiale, la grandezza (*veličina*) e la qualità, quale *eidos* spaziale e temporale che si realizza nell'altro (*inoe*):

> Spazio e tempo sono così grandezze del tutto definite e delimitate. Per questo lo spazio del mondo è indubbiamente finito, e il tempo del mondo è indubbiamente finito. Il mondo, essendo in generale, come abbiamo dimostrato, una grandezza numerabile, è una grandezza misurabile nel tempo e nello spazio. Tale è il requisito necessario del pensiero dialettico […] Tuttavia la finitezza concreta, fisica, del mondo nello spazio e nel tempo è possibile soltanto perché l'*eidos* del mondo è eterno, vale a dire è libero dal tempo, e non è un fatto suddivisibile, vale a dire è libero dallo spazio[161].

La relatività di spazio e tempo si rivela inoltre particolarmente significativa per Losev poiché in essa egli rintraccia la giustificazione a livello scientifico delle antinomie dialettiche. Come è noto, la teoria generale della relatività (1916) dimostrava la dipendenza delle proprietà di spazio e tempo dalla velocità del moto e dalla interrelazione dei sistemi materiali presenti in essi. In termini matematici, se la velocità del moto è infinita, è possibile affermare che il

---

160 [Пространство — только предел распыления одного, смысла, и время — только предел распыления сущего, бытия. Значит, онтологическое значение имеют не существительные «пространство» и «время», но прилагательные «пространственный», «временной». Существуют только пространственные и временные вещи, а не само пространство и время. Но если мы согласимся с этим, мы тотчас же должны будем признать, что так называемое чистое пространство и т. н. чистое время суть не более как известного вида материальные вещи] Ivi, p. 280.

161 [Пространство и время суть, таким образом, совершенно определенные и ограниченные величины. И потому мировое пространство безусловно конечно, и мировое время безусловно конечно. Мир, будучи вообще, как мы доказали, исчислимой величиной, является величиной, исчислимой по времени и пространству. Это — необходимое требование диалектической мысли. […] Однако фактическая, физическая конечность мира в пространстве и во времени возможна только потому, что эйдос мира вечен, т. е. свободен от времени, и не есть делимый факт, т. е. свободен от пространства] *Ibidem*.

corpo si trova ovunque, dunque, cessa di muoversi (*pokoitsja*). Di conseguenza, il passaggio di un tempo in un altro si rivelava pensabile "non soltanto dialetticamente, ma anche fisicamente"[162].

Accettare fino in fondo l'idea di non uniformità (*neodnorodnost'*) e relatività comportava inoltre non soltanto una diversa visione del concetto di materia[163], ma anche della struttura stessa del mondo. In *Dialettica del mito* la critica alle leggi della natura si risolve nell'affermazione dell'impotenza del pensiero scientifico di spiegare tale leggi. Dunque, non soltanto «la conoscenza delle leggi della natura non è una conoscenza vitale»[164], non dice nulla sulla realtà concreta del mondo, ma una autentica conoscenza di esse semplicemente non è possibile, è un succedersi di miti relativi per i quali è sufficiente la sola ipotesi. Si apre lo spazio allora del salto qualitativo, dell'introduzione nella rigida determinatezza dell'esistenza storica di un istante di rottura, e proprio la teoria di Einstein sembra garantire dal punto di vista teorico e scientifico questa possibilità: «Il principio di relatività, parlando di spazi eterogenei e costruendo formule relative al passaggio da uno spazio a un altro, *rende nuovamente pensabile la metamorfosi* (*oborotničestvo*) *e più in generale il miracolo*»[165]. Va precisato che il miracolo (*čudo*) è concepito da Losev non come eccezione o deviazione dalle leggi naturali, ma "determinazione e giustificazione" (*ustanovlenie i opravdanie*) di esse, come principio finalistico (*celesoobraznost'*) concretamente e storicamente realizzatosi. Tale definizione deve molto all'analogo concetto di magia in Florenskij, che consiste nel «rapporto vivo, vitale (vivificato) dell'uomo con la natura vivente»[166], così come la scienza

---

162 Cfr. la discussione relativa alla relazione di A.S. Achmanov *Vremja v iskusstve* [Il tempo nell'arte] del 26 aprile 1928, in I.M. Čubarov (pod red. i poslesl.), *Slovar' chudožestvennych terminov. G.A.Ch.N. 1923-1929 gg.* [Dizionario dei termini artistici. G.A.Ch.N. 1923-1929], Logos-Al'tera, Ecce homo, Moskva 2005, pp. 464-465.

163 Con "materia" Losev non intende propriamente la materia come sostanza concreta, ma come principio illimitato opposto al significato, per certi aspetti analogo al *meon*. In *Dialektika mifa* l'idea di materia come sostanza dall'esistenza autonoma viene definita un concetto metafisico e astratto, cfr. *DM*, pp. 120-122. Per questo motivo per riferirsi all'aspetto materiale Losev preferisce utilizzare i termini corpo (*telo*) e corporeità (*telesnost'*). Il corpo quale fatto, che dialetticamente deriva dalla triade del significato, sottolinea la determinatezza e la presenza della forma nella cosa concreta.

164 [знание законов природы не есть жизненное знание] A.F. Losev, *Žizn'* [Vita], in Id., *Ja soslan v XX vek... v 2-ch tomach* [Confinato nel XX secolo… in 2 volumi], t. 1, Vremja, Moskva 2002, p. 527.

165 [Принцип относительности, говоря о неоднородных пространствах и строя формулы относительно перехода от одного пространства к другому, снова *делает мыслимым оборотничество и вообще чудо*] *DM*, p. 21.

166 [живое, жизненное (одухотворенное) общение человека с живой природой] A.F. Losev, *P.A. Florenskij po vospominanijam Alekseja Loseva*, cit., p. 23.

è rapporto dell'uomo con la realtà (*obščenie s dejstvitel'nost'ju*) tramite i concetti. Ecco che allora il discorso sul miracolo riconduce al rapporto tra tempo ed eternità; la possibilità del miracolo rappresenta quell'ingresso dell'eternità nella temporalità umana che apre un varco verso la dimensione autenticamente simbolica, nella quale la coincidenza del piano storico-umano e eterno-divino si dà come espressione, singolarità, mito. L'essenza dell'esperienza mitica consiste nella sua storicità, che Losev esprime sinteticamente nella formula per cui «il mito è una storia miracolosa personalistica data nelle parole»[167].

2.2.6 La struttura numerico-temporale della musica

A livello più strettamente musicale-espressivo, in *Muzyka kak predmet logiki* Losev pone come oggetto dell'indagine la forma musicale dal punto di vista logico, nella sua struttura categoriale, per cui l'analisi del tempo viene condotta a partire dalla sua manifestazione nella materia musicale dell'opera estetica concreta. Da tale impostazione emerge chiaramente la base fenomenologica dell'indagine loseviana, rintracciabile nell'esclusione dell'ambito puramente soggettivo, a favore dell'obiettività dell'analisi estetica. Tuttavia, se da un lato Losev opera una chiarificazione del contenuto oggettuale del fenomeno musicale, dall'altro tale contenuto dovrà necessariamente ricevere una sistemazione dal punto di vista dialettico, vale a dire dal punto di vista del rapporto tra fenomeno e significato: «dobbiamo prendere la musica come oggetto sensibile e raffigurarci ciò che occorre per pensare tale oggetto. Oltre all'oggetto è necessaria anche l'idea, il significato»[168]. Di conseguenza, l'analisi avrà la finalità di individuare, oltre alle categorie costitutive dell'oggetto, anche il sistema di relazioni che intercorrono tra di esse.

---

167 [миф есть в словах данная чудесная личностная история] *DM*, p. 265. Qui con parola (*slovo*) si intende il nome (*imja*), sintesi di personalità (*ličnost'*) e sua espressione. Con il nome, definito come simbolo magico e mitico, Losev intende sottolineare la forza (*sila*) e la direzionalità (*napravlennost'*) reale e sostanziale del contenuto semantico della parola verso la realtà. La concezione loseviana di magia consiste infatti nel comprendere la parola come nucleo semantico pluristratificato, al pari del simbolo, e che tuttavia a differenza di esso possiede una direzionalità espressiva attuale, tale da produrre un certo evento (*sobytie*) nella realtà. In questo senso la parola non è soltanto simbolo, ma simbolo concreto, "magico-mitico".

168 [Мы должны взять музыку как чувственную вещь и представить себе, что нужно, чтобы мыслить вещь. Кроме вещи нужна еще идея, смысл] A.G. Dunaev, *Losev i GAChN. Issledovanie archivnych materialov i publikacija dokladov 20-ch godov* [Losev e la GAChN. Ricerca sui materiali d'archivio e pubblicazione delle relazioni degli anni Venti], in *A.F. Losev i kul'tura XX veka. Losevskie čtenija* [A.F. Losev e la cultura del XX secolo. Letture loseviane], Nauka, Moskva 1991, p. 209.

Accennando al rapporto tra musica e numero, si è visto come l'*eidos* della musica venga caratterizzato da Losev come struttura dipendente direttamente dal numero come atto di posizione semantica, la cui modificazione dialettica in direzione della sfera dell'espressione schiude la dimensione temporale quale momento di coesistenza di numero, musica e durata (*splošnost'*). L'analisi dell'oggetto musicale si avvia dunque a partire dalla definizione della struttura temporale che costituisce lo sfondo in cui si dà tale oggetto. La dialettica di numero come determinazione e di tempo come modificazione del numero sotto forma della durata indifferenziata che costituisce l'essenza del fenomeno musicale ricalca quella di quiete e movimento, staticità e dinamismo. In questa prospettiva si rivela centrale la categoria di ritmo, nella quale l'accento non è posto tanto sulla qualità del suono o sulla sua durata, bensì sul rapporto tra durate che costituiscono una determinata figuralità numerica (*čislovaja figurnost'*):

> Così come lo spazio puro, anche il tempo puro contiene in sé la propria determinazione puramente temporale. La separatezza dei momenti di durata pura, come durata e unione di tali momenti in una forma indipendente, è il ritmo. Ogni altra determinazione in questa sfera è già di carattere derivato. Per questo il divenire alogico della musica piena (*polnaja*) e la determinazione della durata pura come durata danno appunto la forma ritmica, mentre la forma ritmica riempita dà i suoni che si succedono realmente, vale a dire tutti gli elementi melodico-armonici della musica[169].

In *Muzyka kak predmet logiki* tale presupposto viene ulteriormente approfondito in direzione dell'individuazione delle categorie fondamentali che costituiscono l'oggetto musicale[170], rintracciate in vari livelli che nel loro insieme costituiscono il tempo musicale, secondo un movimento che procede dalla sfera più astratta, la struttura metrico-ritmica, verso gli strati esterni del piano sonoro (tono, melodia e armonia). In altri termini, nel procedere verso il piano espressivo, o materiale-meonico, i momenti categoriali iniziali acquisiscono una sempre maggiore qualitatività, o alterità rispetto al significato.

---

169 [Как и чистое пространство, чистое время также содержит в себе свое собственное, чисто временное же оформление. Раздельность моментов чистой длительности, как длительность и объединенность этих моментов в самостоятельную форму, есть ритм. Все прочие оформления в этой области — уже производного характера. Поэтому алогическое становление полной музыки и оформление чистой длительности как длительности дает именно ритмическую форму, в то время как заполненная ритмическая форма дает реально протекающие звуки, т. е. всю мелодико-гармоническую стихию музыки] *DChF*, p. 121.

170 La dialettica delle categorie musicali sarà inoltre oggetto dell'intervento di Losev *K voprosu o sistematike muzykal'no-teoretičeskich kategorij* [Sulla questione della sistematica delle categorie musicali teoriche] tenuto presso la sottosezione di teoria della musica della sezione musicale della GAChN il 28 gennaio e 23 febbraio 1928, cfr. A.G. Dunaev, *op. cit*., pp. 208-211.

Non ci addentreremo qui in una analisi approfondita delle categorie musicali, basti osservare come la derivazione di tali categorie riflettano i principali momenti della dialettica loseviana. L'intento dell'analisi consiste infatti nella disamina delle modalità di espressione del numero secondo i diversi aspetti categoriali – unità, quiete, movimento, identità, differenza –, dalle cui modificazioni hanno origine le categorie musicali. Di conseguenza, le categorie di numero, tempo e movimento dovranno subire una variazione in senso espressivo (*vyrazytel'no*), vale a dire dovranno superare l'ambito del puro significato per realizzarsi pienamente come espressione nel materiale alogico. La riflessione di Losev è volta a rivelare lo strato eidetico della forma musicale, vale a dire la musica nella sua categorialità, che comprende tanto il piano puramente semantico-numerico che quello espressivo-temporale. Prendendo le mosse dalla definizione di numero come "quiete mobile" (*podvižnyj pokoj*), servirà allora individuare una materia ad esso opposta nella sua essenza, dunque, non tanto dal punto di vista della sua qualità, quanto da quello della sua durata. Ciò significa che al numero come datità finita deve essere giustapposta la durata pura, durata, cioè, che esclude l'aspetto puramente quantitativo.

In un primo momento, dalla modificazione del numero puro come realizzazione e posizione (*položenie*) hanno origine le tre categorie musicali di ritmo, simmetria e accento ritmico-simmetrico, che esprimono la scansione e la periodicità del materiale sonoro nel tempo. La durata pura in musica prende forma innanzitutto come articolazione ritmica:

> Dobbiamo fissare una differenza, trovare un punto che si differenzi dall'altro. La durata è l'idea della musica. Il punto iniziale è l'accento. Non si può dire che un punto numerico indivisibile e astratto sia timbrale: il timbro è l'aspetto materiale. A partire dal punto ottenuto deriva tutto il resto. È necessario un diverso grado di accentuazione. Appena troviamo la differenza, compare il metro. Il concetto di metro è puramente accentuale. La musica reale consiste in infiniti gradi di battito (*udarnost'*). La categoria del movimento dà il ritmo. Il ritmo è una figura che mostra come avviene il passaggio da un punto all'altro. Accento, ritmo e metro sono l'idea primitiva della musica, la sua anima[171].

[171] [Нам нужно установить различие, найти точку, которая отличалась бы от другой. Длительность – идея музыки. Первичная точка - есть акцент. Нельзя сказать, что неделимая отвлеченная числовая точка – тембральная: тембр – вещественная сторона. На найденную точку нанизывается все остальное. Нужна разная степень акцентации. Как только нашли различие, так появился метр. Понятие метра чисто акцентное. Реальная музыка состоит из бесконечных степеней ударности. Категория движения дает ритм. Ритм есть фигура, которая показывает, как происходит переход от одной точки к другой. Акцент, ритм и метр - это примитивная идея музыки, ее сердцевина] Ivi, p. 210.

Il massimo grado di idealità viene raggiunto sul piano metrico e ritmico, che rappresenta la figuralità (*figurnost'*) del numero ancora prima del suo riempimento semantico, «separazione dei momenti della durata pura, come durata e unione di tali momenti in una forma indipendente»[172].

È chiaro che questo livello, al di fuori di ogni riempimento concreto, coincide con il piano della massima astrattezza dell'impianto complessivo del tempo musicale. Si comprende così il motivo per cui il ritmo venga definito come «struttura puramente numerica, legata tuttavia alla sua incarnazione nel *continuum*»[173], e l'accento come espressione della "qualitatività non qualitativa" (*beskačestvennaja kačestvennost'*), puro battere (*udarnost'*), il numero sotto l'aspetto dell'unitarietà, parallelo all'atto del porre (*polaganie, samoutverždennost' kak nečto*).

Anche nelle discussioni delle relazioni sui concetti di metro e ritmo presentate presso la GAChN Losev insiste più volte sulla natura essenzialmente estetica del ritmo, come significato del passaggio, dialetticamente inteso, dal piano puramente semantico a quello dell'espressione concreta: «il passaggio dal numero a ritmo e metro avviene tramite il tempo (*vremja*) e tramite la trasformazione del numero in un oggetto reale. […] La natura estetica di ritmo e numero può essere trattata soltanto in relazione alla categoria del simbolo. Ritmo e metro artistici costituiscono un simbolismo accessibile alla musica quale arte temporale»[174]. Qui con simbolismo musicale chiaramente si intende il ritmo come

---

172 [Раздельность моментов чистой длительности, как длительность и объединенность этих моментов в самостоятельную форму] *DChF*, p.120. A questo proposito risulta interessante rivolgersi alla discussione che segue la relazione di Losev sul ritmo in Schelling e Hegel presso il Gruppo per lo studio sperimentale del ritmo del novembre 1927. All'obiezione di N.G. Aleksandrova, che non condivide la distinzione di ritmo e tempo (*temp*), Losev replica che «la misurabilità non è il concetto di tempo. La melodia è possibile anche senza l'altezza assoluta, perciò l'altezza non è caratteristica soltanto della melodia. La musica per Hegel e Schelling non è un'arte temporale. Per loro la musica è puro spirito, così come la matematica non è una dottrina del tempo, anche se ha a che fare con la misurabilità» [Исчисляемость не есть понятие времени. Мелодия возможна и без абсолютной высоты поэтому высота не характерна только для мелодии. Музыка для Гегеля и Шеллинга не есть временное искусство. Для них музыка – чистый дух, также как математика не есть учение о времени, хотя и имеет дело с исчислениями], RGALI f. 941 op. 12 e.ch. 52; l. 8.

173 [чисто числовая структура, связанная, однако, со своим воплощением в континууме] Intervento di Losev presso la GAChN *O ponjatii i strukture ritma* [Sul concetto e la struttura del ritmo, 1928], in A.G. Dunaev, *op. cit*., p. 113.

174 [переход от числа к ритму и метру делается через время и через превращение числа в реальную вещь. […] Эстетическая природа ритма и метра может быть обсуждаема лишь в связи с категорией символа. Художественный ритм и метр есть доступный музыке, как временному искусству, символизм] RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 16; l. 3-3ob. Secondo la sistematica proposta da Losev, ritmo, melodia e tempo (*temp*) sono sì posti sullo stesso piano, e tuttavia appartengono a momenti differenti della

«espressione del numero puro nell'aspetto della sua quiete immobile puramente numerica»[175], carattere che ne determina al tempo stesso anche quella ciclicità che, come si vedrà, caratterizza il simbolo come momento dialettico, in cui si osserva un movimento la cui sintesi rappresenta un ritorno al punto di partenza.

Successivamente l'analisi si addentra sempre più nel piano esterno-espressivo tramite l'introduzione dei concetti di materia numerica e di divenire numerico (*čislovaja materija, čislovoe stanovlenie*), quali principi che generano le cinque categorie dialettiche, vale a dire il numero stesso – in opposizione al numero categoriale –, o il numero riempito (*zapolnennoe*). Dall'ingresso della materia numerica nel piano figurale metrico-ritmico hanno origine le modificazioni – quali espressioni della materia numerica – di melodia, armonia e tono. Il fatto che la melodia e l'armonia vengano collocate al secondo livello potrebbe non apparire del tutto chiaro; è necessario tenere presente che qui Losev si riferisce alla struttura logica di tali fenomeni, di conseguenza, melodia e armonia sono intese non nella loro realtà sonora all'interno dell'opera musicale concreta, ma nel loro significato logico di successione di suoni che non hanno ancora acquisito una qualità – ciò avverrà nel momento successivo –, in cui ciò che viene sottolineato è appunto il momento di tale successione. In altri termini, al livello figurale, in cui si osservavano il puro battito, la cadenzialità e la segmentazione della durata pura, segue quello della sequenza sonora di unità musicali.

È soltanto a questo punto che, esaurito l'ambito puramente numerico, si apre il piano dell'espressione del tempo, dialetticamente dipendente dal primo. Anche in questo caso il tempo è inteso come divenire extra-numerico del numero (*vne-čislovoe stanovlenie čisla*), struttura semantica che si realizza nel materiale alogico.

> *Il divenire extra-numerico del numero,* essendo una certa costruzione semantica, si realizza in un materiale che è già alogico rispetto a quella alogicità che sta alla base del tempo stesso. Il tempo è divenire alogico extra-numerico del numero, e in quanto tale contiene in sé il significato, il significato dell'alterità (*inobytijnyj smysl*) del numero. La stessa realizzazione del tempo di cui stiamo parlando presuppone un materiale alogico anche in rapporto a quel significato che è caratteristico del tempo, poiché tale è, come abbiamo visto, la natura dell'espressione [176].

---

modificazione del numero puro nella musica. Proprio l'interpretazione di ritmo e la sua distinzione rispetto al tempo costituiscono motivo di obiezione da parte dei colleghi della GAChN.

175 [выражение чистого числа в аспекте его чисто числового же подвижного покоя] *MPL*, p. 550.

176 [*Вне-числовое алогическое становление числа*, будучи некоей смысловой конструкцией, воплощается в материале, который алогичен уже в отношении к той алогичности, которая лежит в основе самого времени. Время есть вне-числовое алогическое становление числа, и,

Dunque il tempo non soltanto racchiude in sé il significato alogico del numero come durata, analogo al numero realizzato concretamente nella serie numerica, ma si realizza in un materiale alogico ancora differente rispetto a quello sul quale si costruiva come categoria successiva al numero. Va qui ricordato che Losev spesso intende le categorie in senso relativo e in senso assoluto, vale a dire nel loro rapporto con l'altro o in sé. Ciò lo porta a distinguere due tipi di materiale, semantico (*smyslovoe*) e alogico[177], che potrebbero essere letti come due tipi di alogicità (*alogičnost'*), a loro volta riconducibili ai due modi di intendere il *meon*, come interno o esterno alla triade. Lo stesso discorso si applica alla già citata categoria del divenire, in cui si distingueva l'aspetto intra-categoriale (*vnutri-kategorial'noe*) e post-categoriale (*posle-kategorial'noe*)[178]. L'esigenza di introdurre tale precisazione dipende evidentemente dalla necessità di diversificare la modalità di relazione tra categoria e suo altro; così, il divenire intra-categoriale definisce la struttura interna della categoria, mentre l'alogicità post-categoriale quel divenire tramite il quale ogni categoria si definisce come tale.

Tra idealità semantica ed espressione di tale idealità si colloca il tempo musicale (*temp*), che corrisponde al divenire del significato come totalità (*vne-čislovoe stanovlenie čisla*), vale a dire al tempo visto sotto l'aspetto del rapporto con l'alterità in cui si realizza. Il tempo coincide allora con la sua stessa velocità (*skorost' vremeni*), il cammino percorso (*projdennyj put'*), il che presuppone già una certa segmentazione e misurabilità della durata. Il tempo come posizionalità, realizzazione della sintesi di posizione e riempimento del numero, costituisce quel momento intermedio tra il piano ideale-ritmico e quello materiale; è a partire da esso che il tono acquisisce una maggiore individualità e qualitatività rispetto al suo sostrato figurale-numerico, nelle categorie di altezza, gamma (tonalità), e tono pieno (suono).

Infine, una ulteriore modificazione avviene a livello fattuale, tramite la modificazione di numero e tempo quale fatto. La precedente triade di ritmo, melodia e tempo

---

как таковое, оно содержит в себе смысл, инобытийный смыслу числа. То же воплощение времени, о котором мы сейчас говорим, предполагает материал, алогичный даже в сравнении с тем смыслом, который характерен для времени, ибо такова, как мы видели, природа выражения] Ivi, p. 556. Questo breve passaggio rende chiara la distinzione che Losev opera tra ritmo e tempo. Il primo è espressione del numero sotto l'aspetto della figuralità, mentre il tempo implica una ulteriore realizzazione, un ulteriore movimento – il "divenire extra-semantico" – verso un materiale differente da quello puramente numerico.

177 Cfr. *ibid*.

178 Cfr. ivi, pp. 548, 549.

(*temp*) si risolve nel momento timbrale, che esprime lo strato materiale e *qualitativo* del materiale sonoro, quale «espressione del divenire alogico del suono nella particolare qualitatività di tale divenire»[179]. La natura esteriore del timbro appare evidente se si ricorda che la dialettica del numero si conclude nel momento della qualità come sintesi di numero puro, semantico, e quantità.

In sostanza, ogni oggetto musicale compreso nella sua struttura ideale si struttura su quattro livelli, che ricalcano la tetrade dialettica loseviana, in cui si succedono i momenti di posizione pura (*čistoe položenie*), riempimento (*zapolnenie*), posizionalità (*položennost'*), e fatto (*fakt*). Concependo lo spazio musicale come spazio numerico in cui si danno vari gradi di riempimento della materia numerica, in modo più o meno astratto, viene a delinearsi una sorta di scala in cui le categorie musicali si collocano in una precisa successione dialettica determinata dalla natura stessa dello spazio numerico in cui si dà l'oggetto musicale. Tale spazio si configura come una dimensione dilatabile in cui domina l'incessante flusso del divenire nell'aspetto del suo significato: «lo spazio numerico può essere una crescita continua, e per quanti siano tali riempimenti, non passeremo mai da 1 a 2. Questa è quella materia numerica che esprime il passaggio continuo»[180]. Se dunque il numero costituisce l'aspetto eidetico della musica nel suo contenuto ideale e logico, il tempo ne rappresenta l'aspetto meonale-espressivo, e proprio l'interazione tra numero e tempo genera la forma musicale come struttura complessa in cui le categorie assumono una diversa figuralità a seconda della loro maggiore o minore partecipazione a uno o all'altro momento;

> Prendiamo il ritmo. Abbiamo una figuralità ritmica, una distribuzione di unità. Riempiendole di questa stessa materia otterremo la melodia. […] la melodia è incarnazione del numero come intervallo. Essa presuppone il ritmo con il quale va riempito il materiale numerico. Se si riempie in tal modo l'accento, si avrà il tono. […] Le figure geometriche sono più concrete del numero puro. Ed ecco l'ultimo livello del contenuto ideale della musica: la figuralità geometrica. Tutto ciò che è geometrico è intelligibile, ma non sensibile; in natura non vi sono figure geometriche regolari. Di tutte le categorie spaziali andremo a toccare soltanto l'altezza. Tuttavia i suoni possono essere ampi

179 [выражение именно алогического становления звука в специфической качественности этого становления] Ivi, p. 557. Su questo piano si osservano suono, cadenza, luminosità (*svetlota*). Quest'ultima, come fa notare K.V. Zenkin, in ambito musicologico viene formalizzata per la prima volta da Losev, cfr. K.V. Zenkin, *Muzyka. Ejdos. Vremja*. *A.F. Losev i gorizonty sovremennoj nauki o muzyke* [Musica. Eidos. Tempo. A.F. Losev e gli orizzonti della scienza della musica contemporanea], Pamjatniki istoričeskoj mysli, Moskva 2015, p. 71.

180 [Числовое пространство может быть сплошным нарастанием, и сколько бы их н[и] было – этих заполнений, – мы не перейдем от 1 к 2. Это какая-то числовая материя, которая говорит о постоянном переходе] A.G. Dunaev, *op. cit*., p. 210. La materia numerica di cui parla Losev va intesa come insieme di numeri infinitamente piccoli (infinitesimali), vale a dire movimento che implica sempre un ulteriore passaggio (*uchod vdal'*) per cui è del tutto possibile restare entro i limiti della distanza tra 1 e 2.

> e stretti, gravi e acuti. […] ora bisogna cercare nella melodia la differenza dal punto di vista della successione di suoni tra di loro, trovare nella melodia i criteri che ne siano le coordinate. Non soltanto i toni si susseguono l'un l'altro, ma anche gli intervalli. Siamo passati alla tonalità. Il tono determinato è suono[181].

All'interno del tessuto sonoro dell'opera musicale Losev individua due aspetti, ideale – l'idealità del suono – e materiale – il suono come fenomeno concreto. Nel passaggio progressivo dall'idea, come numero semantico, alla sua incarnazione – il numero riempito – si osservano le categorie di ritmo, metro, accento. Successivamente, al numero come categoria realizzata nell'altro da sé vengono fatti corrispondere tono puro, melodia e armonia. Infine, con il passaggio al piano materiale come realizzazione sul piano figurale-geometrico – che implica quindi una certa spazializzazione del numero, come sottolineano le conseguenti categorie di altezza (*vysota*) e profondità (*glubina*) – emergono suono (o tono determinato), tonalità e altezza. Tra numero puro e aspetto materiale si colloca la categoria intermedia del tempo musicale (*temp*) come "immagine del movimento" (*kartina dviženija*); il tempo esprime infatti quella velocità dell'esecuzione musicale che ha già perso un certo grado di idealità e tuttavia non è ancora del tutto pura materialità, ma significato del flusso temporale: «il divenire alogico della musica piena e la formazione della durata pura come durata dà appunto la forma ritmica, mentre la forma ritmica riempita dà i suoni realmente fluenti, vale a dire tutta la componente melodico-armonica della musica»[182].

Riportando il discorso al rapporto tra musica e tempo, sorge la questione relativa alla modalità di strutturarsi della temporalità sulla base dell'oggetto musicale. È chiaro che la categoria del tempo nell'esecuzione musicale concreta sia data non nella percezione empirica, ma eideticamente, come vissuto e visione riflessiva che sottolinea essenzialmente il momento della successione e del movimento. La musica è «arte di una certa durata o flusso». Tentando di rispondere alla domanda che si poneva Losev all'inizio della sua analisi

---

181 [Возьмем ритм. Мы имеем ритмическую фигурность, распределение единиц. Заполним их этой же материей и получим мелодию. […] Мелодия есть воплощенность числа как интервала. Она предполагает ритм, которым надо заполнить числовой материал. Если так заполнить акцент, то будет тон. […] Геометрические фигуры более конкретны, чем чистое число. И вот последняя ступень в идейном содержании музыки - это геометрическая фигурность. Все геометрическое есть умственное, но не чувственное; в природе нет правильных геометрических фигур. Из всех пространственных категорий - мы затронем только высоту. Но звуки могут быть широкие и узкие, тупые и острые. […] Теперь надо искать в мелодии различие со стороны последования звуков между собой, найти в мелодии критерии, которые были бы ее координатами. Не просто тоны следуют один за другим, но расстояния. Мы перешли к тональности. Тон определенный есть звук] *Ibidem*.

182 [алогическое становление полной музыки и оформление чистой длительности как длительности дает именно ритмическую форму, в то время как заполненная ритмическая форма дает реально протекающие звуки, т. е. всю мелодико-гармоническую стихию музыки] *DChF*, p. 120.

della temporalità musicale – «in quale forma appare tale flusso, come sono collegate logicamente le categorie?»[183] –, è possibile affermare che nella musica il tempo emerge come durata (*dlitel'nost'*) che presuppone un'unità, derivante dal fatto che la durata stessa può darsi soltanto entro una dimensione unitaria, il cui corrispettivo dialettico è costituito dal numero. La dialettica tra tempo e numero trova la sua più diretta espressione nel ritmo come significato del passaggio tra due punti, che tuttavia non rappresenta un passaggio reale, ma semantico, quale espressione del numero puro dal punto di vista della quiete mobile numerica. In altri termini, il ritmo riflette la stessa essenza del numero semantico come quiete mobile, è «unità della quiete mobile della differenza autoidentica, data come quiete mobile e vista nella sua identità con la sua realizzazione materiale (più esattamente, nella sua alterità ipostatizzata nella forma di quiete mobile)»[184]. Il ritmo, quale fondamento figurale e semantico del tempo musicale, assume così un ruolo determinante nella struttura logica complessiva della musica. Non soltanto esso costituisce la base sulla quale si innesta il procedere della musica come oggetto temporale tramite le diverse categorie musicali, ma è proprio tramite il ritmo che si dà la percezione e la comprensione del tessuto temporale della musica.

2.2.7 Tempo e ritmo. Il contesto delle prime indagini sul ritmo estetico all'Istituto psicologico

La riflessione di Losev sulla percezione del ritmo e sulla sua relazione al tempo musicale aveva avuto inizio negli anni del lavoro presso l'Istituto psicologico di Mosca, creato nel 1914 da G.I. Čelpanov – già fondatore del seminario di psicologia presso la facoltà di Filosofia dell'Università di Mosca (1907-1912) – come ideale proseguimento e istituzionalizzazione della società psicologica di L.M. Lopatin[185]. La rilevanza dell'attività

183 [Музыка есть искусство некоторой длительности или текучести. В какой же форме является эта текучесть, как связаны логически категории?] A.F. Losev, *K voprosu o sistematike muzykal'no-teoreticeskich kategorij,* cit., p. 209.

184 [единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как подвижной покой и рассмотренная в отождествлении с своим материальным воплощением (точнее, в своей собственной гипостазированной инаковости в виде подвижного покоя)] *MPL*, p. 550.

185 La Società psicologica di Mosca (*Moskovskoe psichologičeskoe obščestvo*), attiva dal 1885 al 1921, è presieduta da Lopatin a partire dal 1899. Tra i membri figurano non soltanto psicologi, psichiatri, ma anche filosofi e matematici: N. Bugaev, N.A. Vasil'ev, V.I. Vernadskij. Losev partecipa alle riunioni della

dell'Istituto psicologico, unico al suo tempo in Russia e in Europa, è testimoniata anche dai numerosi discorsi e lettere di benvenuto ricevute da Čelpanov da parte di importanti personalità del mondo accademico internazionale, tra cui Wundt, Grunbaum, Kulpe, Marbe, Stumpf. Sempre a Mosca, Čelpanov aveva inoltre fondato altri laboratori psicologici distaccati dall'Istituto[186], e nello stesso periodo venivano create la Società di psicologia sperimentale presso l'Università moscovita e l'Associazione panrussa scientifico-pedagogica[187]. La fervente attività di quegli anni risulta nella fondazione di "Psichologičeskoe obozrenie" [Rassegna psicologica], una rivista specializzata che vede la collaborazione di Špet come co-redattore, il cui primo e unico volume uscirà nel 1914.

È importante sottolineare che il seminario psicologico presso l'Università di Mosca non aveva soltanto un orientamento psicologico, ma anche largamente filosofico; proprio nella felice integrazione della psicologia con altre discipline consiste uno dei principali meriti che venivano riconosciuti a Čelpanov[188]. Il programma delle lezioni di psicologia sperimentale comprendeva infatti, oltre a una serie di temi specificatamente filosofici – riduzione fenomenologica, logica, linguaggio, il concetto di numero, le sensazioni sonore, la memoria, percezione del tempo –, lezioni monografiche incentrate su personalità di grande attualità, soprattutto di area tedesca – Meinong, Brentano, Stumpf, Husserl e Lippe[189]. In particolare, il programma delle lezioni di psicologia sperimentale comprendeva l'analisi

---

società nell'ultimo periodo della sua attività, dove presenta le relazioni *Ejdos i ideja u Platona* ["Eidos e idea in Platone", primo abbozzo dello studio su *eidos* e idea che poi sarà pubblicato in *Očerki antičnogo simvolizma i mifologii*] e *Teorija abstrakcii u Platona* [La teoria dell'astrazione in Platone]. Cfr. N.A. Maslin (pod red.), *op. cit.*, pp. 352, 353.

186 Tra questi, il laboratorio pedagogico presso il Dipartimento moscovita di istruzione del popolo (MONO, *Moskovskij otdel narodnogo obrazovanija*), il laboratorio di estetica sperimentale alla GAChN, presso la Scuola militare (Škola voennoj maskirovki, fondata nel 1918) e il laboratorio psicotecnico presso Moskommunchoz (MKCh, Direzione dell'economia municipale di Mosca, 1919-1929). Cfr. INOR RGB f. 326.

187 Cfr. INOR RGB f. 326 k. 35 e.ch. 125.

188 Tuttavia è bene precisare che l'integrazione del lavoro psicologico con discipline affini, quali filosofia, fisiologia, psichiatria, non comportava un mancato riconoscimento dell'autonomia della psicologia come scienza. Al contrario, più volte Čelpanov si esprimerà a favore della creazione di una cattedra di psicologia presso l'Università di Mosca: «Per lo sviluppo felice della psicologia in Università è necessaria una cattedra di psicologia autonoma. Con autonomia bisogna intendere l'indipendenza da qualsiasi (altra – L.R.) scienza» [Для успешности разработки психологии в университете необходима самостоятельная кафедра психологии. Под самостоятельностью нужно понимать независимость от какой бы то ни было (другой, — Л. Р.) науки], L.A. Razdichovskij, *G.I. Čelpanov – organizator Psichologičeskogo instituta* [G.I. Čelpanov organizzatore dell'Istituto psicologico], in "Voprosy psichologii", № 5 (1982), pp. 49-50. URL: http://www.voppsy.ru/issues/1982/825/825047.htm (consultato in data 31/03/16).

189 Cfr. INOR RGB f. 326 k. 13-28.

delle sensazioni sonore – dissonanza e consonanza, la fusione tonale di Stumpf, la localizzazione del suono e la forma sonora –[190]. L'attenzione per la Germania era testimoniata anche dal fatto che nei seminari di Čelpanov gran parte della bibliografia era in lingua tedesca[191] – la cui conoscenza era indicata tra i requisiti necessari per la partecipazione alle attività –, proprio per l'influenza in quegli anni della scuola psicologica di Wurzburg. Non a caso in questi stessi anni Losev dedicherà ad essa un capitolo dello studio, rimasto incompiuto, *Issledovanija po filosofii i psichologii myšlenija* [Ricerche sulla filosofia e la psicologia del pensiero, 1915-1919], che dedica proprio a Čelpanov[192].

Nonostante le scarse notizie che si hanno di quel periodo di attività di Losev, ci sono giunti alcuni suoi brevi lavori di psicologia sperimentale sul ritmo in ambito estetico[193]. Inizialmente infatti, i suoi interessi si indirizzano verso lo studio dell'oggetto artistico – in questo caso, musicale – come è dato nel vissuto, dal punto di vista psicologico. Va tuttavia precisato che già a metà degli anni Venti Losev si discosterà dall'impostazione iniziale, a favore di un'analisi obiettiva dell'oggetto musicale, in cui un ruolo fondamentale rivestirà la scoperta della filosofia husserliana[194]; proprio il presupposto fenomenologico sembra garantire l'obiettività dell'analisi e la scongiura del pericolo di derive psicologistiche e naturalistiche. In *Muzyka kak predmet logiki* l'abbandono di ogni presupposto psicologistico nella riflessione sul tempo musicale è reso esplicito: «il tempo per me è realmente possibile soltanto a condizione che io lo esperisca in qualche modo. Tuttavia nella descrizione della

190 Cfr. INOR RGB f. 326 k. 9 e.ch. 1.

191 Nel 1910 Čelpanov e Špet compiono un viaggio in Germania per osservare l'organizzazione degli istituti e laboratori psicologici. In questa occasione visitano, tra gli altri, l'Istituto di W. Wundt a Leipzig e i laboratori di K. Stumpf (Berlino) e O. Kulpe (Bonn). Cfr. L.A. Razdichovskij, *op. cit*., pp. 47-60.

192 Cfr. *LA*, pp. 7-224.

193 Cfr. A.F. Losev, *Proekt eksperimental'nogo issledovanija estetičeskogo ritma* [Progetto di ricerca sperimentale del ritmo estetico, 1913]; *Eksperimental'noe issledovanie estetičeskoj obraznosti* [Ricerca sperimentale della figuratività estetica, 1914]; *Proekt eksperimental'nogo issledovanija estetičeskoj obraznosti* [Progetto di ricerca sperimentale della figuratività estetica, 1914], in Id., *Vyssij sintez. Neizvestnyj Losev* [La sintesi superiore. Losev inedito], ČeRo, Moskva 2005, pp. 81-92, 97-101, 102-13. Nel diario personale Losev ricorda l'inaugurazione dell'Istituto il 23 marzo 1914, cfr. A.F. Losev, *Ja soslan v XX vek…*, t. 2, cit., pp. 416-417.

194 Cfr. *OASM*, pp. 654-708.

reale essenza del tempo non sono assolutamente tenuto a parlare del mio vissuto del tempo, e in essa vi è tanto poco soggettivismo quanto in ogni altra cosa pensata o esperita»[195].

Oltre all'avvicinamento alla fenomenologia, si può affermare che uno spartiacque tra i due periodi sia rappresentato anche dall'inizio del lavoro presso GAChN e GIMN, il cui vivace ambiente intellettuale[196] rappresenta sicuramente uno stimolo per Losev, che proprio in questi anni pubblica le opere principali, strettamente connesse alle relazioni presentate pubblicamente presso l'Accademia come testimoniano non soltanto i materiali d'archivio, ma anche vari riferimenti dello stesso Losev a tali relazioni[197]. Nonostante la differente impostazione, i primi lavori degli anni Dieci presentano un indubbio interesse per comprendere le basi teoriche di quel periodo, soprattutto se si considera il fatto che negli stessi anni di ricerca presso l'Istituto psicologico vengono pubblicati i primi lavori sulla musica.

E' interessante notare come nelle relazioni di Losev sugli esperimenti di psicologia della ricezione sia sempre centrale il ricorso alla musica come dimensione privilegiata di indagine del ritmo e, indirettamente, del tempo, secondo la lunga tradizione che aveva avuto origine in Agostino – per cui fenomeno indicatore del tempo era non più la vista, ma l'udito, la voce che risuona – per poi giungere, tramite Brentano – con la questione della reazione alla pausa all'interno dell'esecuzione musicale –, fino a Husserl[198]. Oggetto dell'analisi è la musica quale "oggetto che dura" e i suoi modi di darsi alla coscienza, per giungere successivamente all'individuazione delle strutture della coscienza che ne consentono la percezione. Si delinea così una precisa linea che unisce musica, vissuto e tempo: «la musica esiste soltanto nel

---

195 [время для меня реально возможно только при том условии, что я его как-то переживаю. Однако при описании самой сущности времени я вовсе не обязан говорить о своих переживаниях времени, и в нем так же мало субъективизма, как и в любой вещи, мыслимой или ощущаемой] *MPL*, pp. 521, 522.

196 Vari colleghi di Losev alla GAChN – S.N. Beljaeva-Ekzempljarskaja, N.V. Petrovskij, A.A. Guber, N.P. Ferster, P.S. Popov, N.I. Žinkin e altri – erano già partecipanti ai seminari di Čelpanov negli anni Dieci, e lo stesso Čelpanov farà parte della Commissione per la ricezione dell'opera artistica dell'Accademia.

197 Ad esempio, le relazioni *Dialektičeskaja struktura simvola* [La struttura dialettica del simbolo], *O principach muzykal'noj estetiki* [Sui principi dell'estetica musicale], *Fenomenologičeskij metod v muzykal'noj estetike* [Il metodo fenomenologico nell'estetica musicale].

198 Cfr. A. Mazzoni, *Husserl, il suono e la musica*, URL: http://users.unimi.it/gpiana/dm6/dm6husam.htm (consultato in data 17/10/14).

tempo, vale a dire che la musica vive e viene creata come processualità. Sotto questo aspetto essa corrisponde completamente alla vita del vissuto»[199].

All'interno del seminario psicologico Losev si occupa in particolare della tematica della figuratività estetica (*estetičeskaja obraznost'*), e inoltre partecipa agli esperimenti come praticante[200]. L'interesse per l'estetica sperimentale di questo periodo non deve tuttavia essere frainteso nei termini di un approccio psicologistico all'indagine dell'oggetto musicale; la psicologia non può certamente costituire il fondamento dell'estetica, ma rappresenta nondimeno un valido supporto per la chiarificazione di alcuni problemi. A proposito del rapporto tra le due discipline, anche Gustav Špet (1922), sottolineando la distanza e l'indipendenza di psicologia – nella forma dell'estetica psicologica, o psicologia dell'arte – ed estetica propriamente intesa, aveva insistito sul fatto che soltanto quest'ultima, soddisfando essa soltanto i requisiti di scientificità, potesse chiarire questioni che nella psicologia restavano irrisolte, quali la definizione di estetico, la classificazione degli oggetti estetici e il ruolo della coscienza estetica nel panorama della cultura in generale[201].

L'analisi di Losev sulla natura del ritmo estetico prende avvio da una critica generale dell'applicazione del principio dell'associazione in ambito estetico sostenuto da Gustav Fechner, il più illustre "rappresentante del vecchio associazionismo inglese" in psicologia, il quale manterrebbe un dualismo di fondo che verrebbe a negare la totalità del vissuto estetico. Richiamandosi alle obiezioni che Hans Volkelt e Paul Stern avevano rivolto a tale impostazione, inoltre, Losev sottolinea che la semplice rappresentazione non può essere causa del sentimento, non crea emozioni, dal momento che «portatori delle emozioni non sono le rappresentazioni in quanto tali, ma le loro relazioni, il ritmo comune dal quale esse dipendono»[202]. Dunque, le "associazioni estetiche" coincidono con il ritmo complessivo

---

199 [Музыка существует только во времени, т.е. музыка живет и создается как процессуальность. С этой стороны она вполне адекватна жизни переживания вообще] A.F. Losev, *Stroenie chudožestvennogo miroosčuščenija* [La struttura della percezione artistica del mondo], in *FSV*, p. 317.

200 A.F. Losev, *Vysšij sintez. Neizvestnyj Losev*, cit., p. 93.

201 Cfr. G.G. Špet, *Problemy sovremennoj estetiki* [I problemi dell'estetica contemporanea], in *Iskusstvo kak vid znanija. Izbrannye trudy po filosofii kul'tury* [L'arte come tipo di conoscenza. Opere scelte di filosofia della cultura], Rossijskaja Političeskaja Enciklopedija ROSSPEN, Moskva 2007, pp. 289-290. Trad. it. M.C. Ghidini, in G.G. Špet, *I problemi dell'estetica contemporanea*, in A.D. Siclari, *Poetiche ed estetiche del primo Novecento in Russia*, Zara, Parma 1993, pp. 183-213.

202 [носителями эмоции являются не представления как таковые, а связь их, общий ритм, которому они подчинены] A.F. Losev, *Proekt eksperimental'nogo issledovanija estetičeskogo ritma* [Progetto di ricerca sperimentale del ritmo estetico, 1913], in A.F. Losev, *Vysšij sintez. Neizvestnyj Losev*, cit., p. 83. A questo proposito Losev si richiama al concetto di fusione di rappresentazioni (*Verschmelzung*) o sintesi

dell'opera artistica – non soltanto musicale –, e come tali sono «associazioni per somiglianza, e non per contiguità» (*associacii po schodstvu, ne po smežnosti*). La critica dei presupposti associazionistici è volta a individuare e rivendicare un principio oggettivo e stabile alla base dell'opera d'arte, che il fruitore deve comprendere, il che esclude di conseguenza la casualità delle associazioni. A questo proposito Losev si richiama alla teoria dell'"imitazione interna" di Karl Groos (*Introduzione all'estetica*, 1899) anch'essa volta a difendere l'obiettività del fatto estetico.

A partire da queste basi teoriche preliminari della questione, l'analisi viene approfondita tramite l'introduzione del concetto di forma ritmica, intesa qui in senso generico come fenomeno artistico comune a più arti, dunque, non soltanto musicale. Seguendo la teoria di Oswald Kulpe, che aveva individuato alla base della ricezione estetica i fattori di variazione – la coscienza che "percorre" la struttura dell'opera d'arte – e regolarità – intesa come *sozercanie* –, ogni ritmo viene inteso come struttura determinata dai due principi di variabilità (*izmenjaemost'*) e regolarità (*pravil'nost'*). Il ritmo rappresenta allora una sorta di «combinazione e armonizzazione dei principi dinamico e statico»[203]. È interessante notare come lo stesso pensiero sarà ripreso, in termini dialettici, in *Muzyka kak predmet logiki*, come già emerge dalla definizione del carattere circolare del ritmo come significato del continuo passaggio tra due punti.

La finalità dell'estetica sperimentale a questo proposito sarà allora quella di comprendere in che modo questi due fenomeni, che costituiscono l'aspetto statico e dinamico dell'opera d'arte, vengano a formarsi nella coscienza del soggetto. Il ritmo emerge innanzitutto come movimento, di conseguenza, come fenomeno avente una direzione precisa. Si pongono qui due problemi; innanzitutto, in che modo avvenga la percezione della direzionalità ritmica, e in secondo luogo, quale sia l'influenza del ritmo sul vissuto, vale a dire il ritmo come variazione dei fenomeni che rientrano in esso[204]. A questo proposito è importante sottolineare che per la prima volta Losev introduce, seppure solo con un breve

---

di W. Wundt, intesa come forma fondamentale di associazione simultanea delle sensazioni; tale teoria si fondava dal presupposto che ogni rappresentazione si costituisse come prodotto di tale fusione di sensazioni.

203 [совмещение и гармонизация динамического и статического начала] Ivi, p. 85.

204 Losev passa in rassegna vari studiosi che si sono occupati dell'azione fisiologica della musica, in particolare S. Dogiel, P. Mentz, A. Binet, P. Courtier, C. Feré, I.R. Tarchanov, cfr. ivi, p. 101. L'indagine sui fondamenti fisiologici del ritmo costituirà un tema di grande interesse per musicologi e psicologi presso GAChN e GIMN, e proprio a Losev sarà assegnata una relazione sui fondamenti psicologici del ritmo.

accenno, la distinzione fondamentale tra fenomeno e significato, *javlenie* e *smysl*[205]. Il problema del rapporto tra fenomeno e significato non riguarda infatti soltanto il piano logico e dialettico, come rapporto tra la triade e la categoria dell'espressione, ma anche quello più specificatamente mereologico della percezione dell'opera musicale come unità. Tuttavia qui Losev non si sofferma sulla questione, che sarà poi approfondita nei lavori successivi *Dialektika chudožestvennoj formy* e *Muzyka kak predmet logiki*.

In sostanza, nell'indagine del fenomeno ritmico, inteso come momento più generale del vissuto estetico, si vengono a delineare due direzioni; il ritmo nel suo aspetto formale, – come processo ritmico – e materiale – come direzionalità, la variazione dei vissuti su influenza del ritmo –, a partire dalle quali emergono i principali obiettivi dell'analisi: le cause di variazione e regolarità, lo studio degli "scopi" della ritmicità, il momento di variabilità come elemento semantico del movimento ritmico. Da questi brevi accenni si comprende come le indagini di estetica sperimentale costituiscano un importante momento nello sviluppo della riflessione teorica sul ritmo e sulla percezione del tempo, che, in una prospettiva differente, epurata dal sostrato psicologico e fisiologico, sarà alla base dei lavori degli anni Venti. Già nella *Prefazione* a *Issledovanie po filosofii i psichologii myšlenija* Losev sosterrà infatti che «gli anni della fenomenologia teorico-astratta, della gnoseologia e della psicologia sono irrimediabilmente passati per me»[206].

2.2.8 L'indagine del ritmo musicale negli anni Venti presso la GAChN

Il ritmo musicale è oggetto di studio alla GAChN negli anni tra 1924 e 1927, all'interno della sezione musicale e del dipartimento fisico-psicologico, che comprendevano inoltre le commissioni per lo studio della psicologia e per lo studio sperimentale del ritmo[207].

Il piano di lavoro del dipartimento fisico-psicologico laboratorio psicofisico – attivo dall'anno 1924/1925 – per l'anno 1925/1926 prevedeva lo studio e la discussione delle

---

205 Cfr. ivi, p. 85.

206 [Годы отвлеченно-теоретической феноменологии, гносеологии и психологии прошли для меня безвозвратно] A.F. Losev, *Predislovie k issledovaniju po filosofii i psichologii myšlenija (1915-1919)* [Prefazione a "Indagini sulla filosofia e la psicologia del pensiero" (1915-1919)], cit., p. 16.

207 Negli stessi anni le ricerche sul ritmo in campo visivo e artistico erano inoltre portate avanti dal laboratorio coreologico presso la stessa Accademia, cfr. N. Misler, *Vnačale bylo telo* [In principio era il corpo], Iskusstvo XXI vek, Moskva 2011.

recenti teorie del ritmo di Émile Jacques Dalcrose, Rudolf Laban e Rudolf Bode[208]. Presso lo stesso dipartimento venivano inoltre attivate la Commissione per lo studio della psicologia e la Commissione per lo studio sperimentale del ritmo, i cui lavori si concentravano sull'analisi della natura estetica e psicologica del ritmo e sulla sua funzione pedagogica[209], oltre che sulla discussione di alcune teorie del ritmo, sia classiche – il ritmo in Hegel e Schelling – che moderne – Fisher, R. Zimmerman – e contemporanee – A.N. Veselovskij, K. Bucher, R. Bode, R. Laban, J. Dalcrose. Losev partecipa ai lavori con alcune relazioni sul ritmo in Hegel e Schelling – *Gegel' o ritme*, *Šelling o ritme*, novembre 1927 –, *Ob istoričeskom izučenii psichologii i filosofii ritma v drevnosti i do našich dnej* [Sullo studio storico della psicologia e filosofia del ritmo dall'antichità ai giorni nostri, 26 maggio 1927][210], e *O ponjatii i strukture ritma* [Sul concetto e la struttura del ritmo, 20 marzo 1928][211]. Inoltre, secondo il progetto iniziale del volume collettaneo *Ritm, ego priroda, i pedagogičeskoe značenie* [*Il ritmo, la sua natura e il valore pedagogico*], l'articolo introduttivo dal titolo *Ritmičeskoe vospitanie u grekov* [L'educazione ritmica presso i greci] era stato assegnato a Losev, tuttavia non si hanno notizie della pubblicazione della raccolta. Successivamente, sempre a Losev sarà affidata la voce sul ritmo all'interno del progetto del Vocabolario di terminologia artistica[212].

Nel 1925 Losev è inoltre membro della Commissione di psicologia musicale, dedicata a esperimenti nella psicologia della formazione (*oformlenie*) melodica e sulla simmetria musicale, in collaborazione con l'Istituto musicale "V.V. Stasov" (*Muzykal'nyj Technikum im. V.V. Stasova*). Tema centrale dell'attività della commissione era l'indagine del principio estetico di "varietà" (*raznoobrazie*). A Losev nella commissione è assegnata l'indagine teorica sul ritmo come forma psicologica, al cui fine chiede di acquistare apposite strumentazioni per il suo lavoro[213]. Nella commissione di psicologia musicale per l'anno

208 RGALI f. 941 op. 1 e.ch. 67; l. 5.

209 RGALI f. 941 op. 1 e. ch. 49; l. 78.

210 RGALI f. 941 op. 12 e.ch. 37; l. 1.

211 RGALI f. 941 op. 12 e.ch. 52; l. 1.

212 RGALI f. 941 op. 14 e.ch. 11; l. 13, 18.

213 RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 10; l. 134.

1924/1925 è programmata la relazione *Psichologičeskie osnovy ritma* [*I fondamenti psicologici del ritmo*][214].

Nello stesso anno all'interno della sottosezione teorica, che si occupava dell'analisi di ritmo e metro, Losev presenta la relazione *O ponjatii metra i ritma* [Sul concetto di metro e ritmo, 5 maggio 1925][215]. La discussione che ne scaturirà porterà all'emergere di alcune critiche sostanziali, rivolte soprattutto alla distinzione loseviana tra tempo e ritmo. A posteriori appare evidente che tali critiche derivarono, in effetti, da un fraintendimento dovuto a una differente impostazione metodologica. A Losev verrà rimproverato di mantenersi su di un piano eccessivamente astratto e teorico, senza addentrarsi nell'esame dell'opera musicale concreta. Il fraintendimento è evidente dal momento che l'originalità essenziale della riflessione loseviana, e la sua natura profondamente filosofica, consistono appunto nel collocarsi in una dimensione differente rispetto ad ogni approccio specialistico al tema, in questo caso musicologico. Losev mira a sviluppare una riflessione fondamentalmente filosofica e dialettica, non semplicemente specialistica e settoriale, ma una simile aspirazione è passibile di fraintendimenti. Un esempio è la discussione che segue la relazione di S.N. Beljaeva-Ekzempljarskaja *Obščee iskusstvovedenie i muzykoznanie* [Teoria generale dell'arte e musicologia, 3 febbraio 1927][216], durante la quale Losev non soltanto obietta alla proposta di inserire tra le nuove discipline la musicologia, ma sostiene anche che la relazione di tale disciplina rispetto all'estetica generale è poco chiara, così come si pronuncia negativamente rispetto ad un accostamento di questa con la psicologia. In sostanza Losev si fa difensore di una prospettiva "puramente" musicale – nel senso di non musicologica, in quanto quest'ultima sarebbe contaminata da altro –, sostenendo una visione che eviti ogni ulteriore ibridazione con discipline apparentemente specifiche o la cui sfera d'indagine esula evidentemente da quella strettamente musicale.

Anni più tardi, ricordando lo stato delle riflessioni sulla musica degli anni Venti, Losev definirà gli orientamenti teorici allora prevalenti come una "torbida tempesta di teorie volgari e dilettantesche" (*mutnaja burja vul'garnich i diletantskich teorij*), riferendosi in particolare alle teorie di E.K. Rozenov, L.L. Sabaneev – teoria del metodo biometrico – e

214 RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 4; l. 73.

215 RGALI f. 941 op. 1 e.ch. 50; l. 106.

216 RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 25; l. 18.

B.L. Javorskij – teoria del *lad*[217] –, che pretendevano di applicare i metodi della fisiologia all'analisi musicale[218]. L'obiettivo di sottolineare la specificità dell'estetica musicale, intesa come "*scienza* della musica", si risolve nella necessità di distinguere il livello logico – dialettico – dell'arte da quello esterno dei fenomeni extra-musicali – fisica, fisiologia, psicologia[219].

Losev concepisce l'opera musicale come progressiva meonizzazione ed espressione dell'*eidos*, la cui analisi dei momenti strutturali viene condotta tramite il procedimento dialettico. La musica viene indagata come fenomeno specifico, la cui essenza consiste nel suo essere ideale. Tale idealità dipende da un lato, sul piano espressivo, dalla particolare modalità di darsi dell'oggetto musicale, la cui materia è costituita dal tempo, e dall'altro, a livello semantico, dalla struttura categoriale numero e dal tempo come sua modificazione. Anche l'analisi della forma ritmica si concentra a livello dei suoi principi strutturali, individuati nella dialettica di staticità e dinamismo. È chiaro che ciò non poteva non sollevare obiezioni da parte dei musicologi e degli psicologi della GAChN. Del resto, come giustamente fa notare Milan Uzelac, «il mondo della musica di Losev non è quello proprio dei musicisti»[220].

---

217 Il concetto di *lad* non ha analoghi nella musicologia al di fuori della Russia; il concetto di tono (*tonalitat*, *tonalité*, *key*) l'esprime soltanto parzialmente. La teoria del *lad* sviluppata all'inizio del XX secolo da Javorskij e Asaf'ev costituirà la base della musicologia successiva. In particolare, Javorskij aveva elaborato la "teoria del ritmo del *lad*" (*teorija ladobogo ritma*) in cui al concetto di *lad* si affianca quello di gravità (*tjagotenie*, alla base della logica del passaggio dei momenti sonori) che porta alla formazione del ritmo. Il *lad* viene inteso come regolarità organizzata di carattere dinamico che raggruppa i suoni e li differenzia per significato. Cfr. B. Cukkerman, L. Kulakovskij, *B.L. Javorskij – teoretik* [B.L. Javorskij teorico], in "Sovetskaja muzyka", № 12 (1957), pp. 68-75; N.N. Miklina, *Filosofskaja suščnost' ponjatija lada v koncepcijach V.L. Javorskogo i B.V. Asaf'eva* [L'essenza filosofica del concetto di *lad* nella trattazione di V.L. Javorskij e B.V. Asaf'ev], in T.P. Zavorskich (otv. red.), *Filosofija i iskusstvo: materialy IV Meždunarodnoj konferencii* [Filosofia e arte: materiali del IV convegno internazionale], RAM im. Gnesinych, Moskva 2015, pp. 167-170.

218 Cfr. A.F. Losev, *Pamjati odnogo svetlogo skeptika* [Ricordi di un brillante scettico], in V.Ja. Lazarev (sost.), *Čto s nami proischodit? Zapiski sovremennikov* [Che cosa ci succede? Appunti dei contemporanei], Sovremennik, Moskva 1989, vyp. 1, pp. 182-185.

219 Cfr. *DChF*, p. 8.

220 M. Uzelac, *La philosophie de la musique d'A.F. Losev et sa parenté avec le néo-platonisme tardif,* in M. Dennes (éd.), *L'œuvre d'Alekseï Losev dans le contexte de la culture européenne,* "Slavica Occitania", № 31 (2010), p. 235.

Conclusioni

Il ragionamento di Losev prende le mosse da una definizione di tempo per via negativa, sulla falsariga del metodo argomentativo platonico, in cui vengono preliminarmente escluse le concezioni errate di esso, individuate in aristotelismo e bergsonismo, e, più in generale, oggettivismo e soggettivismo. La critica alla posizione oggettivista nei confronti del tempo ricalca l'analisi plotiniana che poneva l'accento sulla distinzione tra tempo e movimento. Con ciò l'oggettività non viene negata, ma rifondata su altre basi, vale a dire sull'ontologia. Così, il rapporto tra tempo e movimento – tempo e numero – deve essere descritto nella sua struttura categoriale e semantica a partire dal carattere dialettico della temporalità come vita del numero, che esclude la prospettiva quantitativa.

La sfera della temporalità emerge prima di tutto come tempo-divenire, all'interno di una riflessione che integra le concezioni del tempo dei contemporanei (Husserl, Bergson) con le intuizioni neoplatoniche. Il tempo viene concepito come durata pura (*čistaja dlitel'nost'*) che si dà sotto forma di «unione di ciò che dura e ciò che non dura»[221], dal momento che può durare soltanto ciò che è sempre identico e immobile (*pokoitsja*), e tuttavia al tempo stesso subisce variazioni (*izmenjaetsja*). Il problema di definire il flusso temporale come puro divenire, continuo movimento e variazione, conduce, in una prospettiva dialettica, alla necessità di individuare all'interno del *continuum* un principio che ne giustifichi l'unità. Di conseguenza, tale presupposto ricollega il concetto di tempo al suo altro, nella forma dell'eternità, sulla base del rapporto tra finito e infinito, parte e intero. Soltanto nella dimensione dell'eternità, in forza dalla sua indivisibilità, può darsi una autentica durata, che invece non è presente nel tempo come processualità finita composta dai singoli segmenti di passato, presente e futuro.

La presenza nel tempo dell'eternità, che risale all'immagine platonica del rapporto tra χρόνος e αἰών, nella sfera della musica trova la sua manifestazione più diretta nel ritmo, come espressione dell'alternanza tra staticità e dinamicità, regolarità (*pravilnost'*) e variazione (*izmenjaemost'*). Il sostrato ritmico della forma musicale, quale rapporto tra lunghezze, esprime la pura figuralità numerica, prima di ogni sua concretizzazione, e di conseguenza costituisce la forma in cui è possibile rintracciare a livello logico la

[221] [объединения длящегося с недлящимся] *MPL*, p. 523.

modificazione del numero semantico. Di conseguenza, il ritmo non costituisce una categoria temporale – su questo Losev insiste più volte – ma rappresenta la struttura numerica stessa del tempo (*čislovaja struktura vremeni*).

La dialettica del numero e del tempo come "vita del numero" trova il suo completamento, sul piano dell'espressione, nella musica: «Il tempo è durata e divenire del numero. […] Il tempo scorre, mentre il numero è immobile. […] Così nasce la musica come arte del tempo, nella profondità della quale si cela la figuralità ideale e immobile del numero, e la quale esternamente schiude le qualità del movimento sostanzializzato (*oveščestvlennoe dviženie*)»[222].

Pur sviluppandosi sul piano del divenire e della variabilità, la musica presenta al tempo stesso un principio di stabilità e regolarità, costituito dalla «figuralità semantica del divenire del numero» (*smyslovaja figurnost' stanovlenija čisla*), che a livello dell'analisi musicale viene rintracciato nella struttura metrotettonica.

Il momento successivo consisterà allora nel comprendere la forma musicale come espressione della dialettica di staticità e dinamismo, i due principi fondamentali sui quali si struttura il ritmo.

[222] [Время есть длительность и становление числа. [...] Время течет, число – неподвижно […] Так возникает музыка как искусство времени, в глубине которого таится идеально-неподвижная фигурность числа и которое снаружи зацветает качествами овеществленного движения] Ivi, pp. 524, 545.

Capitolo III.

Forma. Simbolo. Espressione

3.1 La dialettica della forma musicale

Nei capitoli precedenti abbiamo presentato le linee generali del sistema filosofico loseviano. A partire dalla dialettica quadripartita, che trova il suo completamento nel piano fattuale-espressivo, ci siamo soffermati su alcuni concetti fondamentali. Successivamente, l'analisi del tempo nelle sue varie declinazioni – tempo storico, soggettivo, della scienza – ci ha condotto ad esaminare il tempo musicale e il rapporto che esso intrattiene con il numero, e, attraverso di esso, con l'*eidos*. La struttura espositiva è stata dettata dalla complessità del pensiero loseviano, che si sviluppa secondo un andamento a spirale, in cui lo svolgimento dei cerchi successivi ricalca, arricchendolo, il cerchio immediatamente precedente; ogni analisi di un problema schiude nuove prospettive e approfondimenti strettamente connessi tra di loro. Se ciò da un lato costituisce senz'altro una ricchezza in termini teorici – così come il fatto che si possa parlare di un "sistema" –, dall'altro rappresenta la maggiore difficoltà nel rendere chiari alcuni punti del discorso generale. La nostra esposizione del sistema loseviano ha così seguito un andamento che ripercorre il procedere dialettico; nel nostro discorso abbiamo trattato dapprima l'*eidos*, in seguito le opposizioni – *eidos* e *logos*, intero e parti, finito e infinito – e infine il momento del divenire, esemplificato dal piano temporale.

Tuttavia, bisogna considerare che la dialettica loseviana non presenta una tripartizione conchiusa, ma si apre necessariamente all'esteriorità. La volontà di superare il piano logico-semantico della triade è dettata dal tentativo di evitare di restare in una dimensione puramente astratta, quale era quella della dialettica hegeliana. Oltre a ciò, vi è anche la precisa volontà da parte di Losev di chiarire e giustificare il rapporto tra significato e fenomeno, nel quale egli rintracciava il principale momento irrisolto della fenomenologia husserliana. In questo senso il quarto momento dialettico del fatto rappresenta un ponte tra ideale e reale, in esso il significato acquisisce una forma visibile, un contorno preciso, una certa realtà. Tuttavia, la dimensione della concretezza – dell'alogicità– non viene esaurita completamente dal solo fatto: a partire da esso ha origine tutta una serie di emanazioni che gli permettono di funzionare concretamente. Simbolo, nome, mito, personalità, costituiscono

infatti i diversi modi in cui le dimensioni semantica e fattuale entrano in relazione. La stessa compenetrazione di ideale e reale caratterizza inoltre il più ampio piano dell'espressione, che in alcune opere Losev pone quale quinto momento, successivo al fatto, quasi a volerne sottolineare la specificità rispetto a quest'ultimo.

Il concetto di espressione rappresenta indubbiamente la cifra della filosofia loseviana. In una prospettiva dialettica, esso coincide con quel momento in cui il significato esce dalla sfera semantica per farsi corpo, manifestazione concreta dell'idealità che esprime[1]. L'importanza della dimensione estetica è dovuta al fatto che il progetto filosofico di Losev è interamente volto a trovare un punto di contatto tra due dimensioni, ideale e reale, che ne giustifichi l'unità. Tuttavia ciò non è possibile se non a partire dal riconoscimento preliminare dell'esistenza di tale dualità e dell'impossibilità di esprimere l'essenza della loro relazione in modo diretto e univoco. Quando Losev afferma che "simbolismo e apofatismo si presuppongono a vicenda"[2], intende proprio il fatto che le due dimensioni devono essere intese come complementari; da un lato, il pensiero apofatico permette di accogliere la contraddizione alla base della realtà – le opposizioni di idea e materia, *eidos* e logos –, dall'altro, il simbolismo ricongiunge i momenti opposti in una nuova unità, irriducibile all'uno o all'altro dei suoi elementi, la quale tuttavia non è coincidenza perfetta e conclusa, ma conserva in sé un certo grado di separazione che ritiene dal momento apofatico. In questo senso l'apofatismo non conduce a posizioni scettiche, ma diventa possibilità stessa della conoscenza, integrato dal simbolismo quale ambito in cui cosa e idea si compenetrano. L'indagine della struttura interna del simbolo, che rientra nella più ampia categoria dell'espressione, è infatti il *Leitmotiv* che guida tutta la riflessione loseviana, e tuttavia non rappresenta un momento definito e concluso, ma costituisce un ritorno all'apofatismo, concepito non quale assenza di un confine netto, ma momento che vuole sottolineare la ricchezza di significato. Il senso di questo movimento interno all'espressione consiste nel riunire ideale e reale in una forma sintetica la quale non impoverisce alcuno dei due elementi. Tale movimento trova la sua radice nella teologia simbolica di Dionigi, del quale Losev si

---

[1] Losev sembra accennare indirettamente all'idea cristiana del *Logos* che si fa carne. Su Cristo come unione di spirito e corpo in relazione al rapporto tra *eidos* (significato manifesto) e *meon* (principio di determinazione dell'*eidos* concreto) si veda A.F. Losev, *Izbrannye trudy po imjaslaviju i korpus socinenij Dionisija Areopagita*, cit., pp. 73, 99.

[2] Cfr. *FI*, p. 700.

era occupato nel corso di un lungo periodo, dedicandosi inoltre alla traduzione – andata per la maggior parte perduta – del *Corpus Aeropagiticum*[3].

Il percorso circolare del rapporto tra apofatismo e simbolismo rimanda direttamente alla dialettica di essenza e fenomeno, i quali si presuppongono a vicenda non soltanto dal punto di vista logico, ma anche ontologico; da un lato, l'essenza per essere deve necessariamente manifestarsi, dall'altro, il fenomeno, in quanto sempre fenomeno di qualcosa, manifesta l'essenza. Il rapporto tra essenza e fenomeno viene così risolto dialetticamente, per cui viene mantenuta al tempo stesso sia la comunicazione tra le due sfere, sia la loro individualità. La posizione di Losev rivela da un lato l'influsso del pensiero platonico nella sua interpretazione monistica – nel modo di concepire il rapporto tra cosa e idea, e la manifestazione dell'idea nella cosa –, dall'altro quello della dottrina delle energie divine, in cui tra fenomeno e cosa sussiste un legame antinomico, che viene riassunto nella formula "separazione nell'identità" (*različie v toždestve*). Soltanto nella categoria dell'espressione si perviene a quella particolare relazione tra essenza e fenomeno, *eidos* e sua manifestazione, che, lungi dall'affermare una semplice identità o correlazione diretta tra i due piani, ne esprime tutta la complessità.

Il fatto che l'espressione venga collocata non sul piano della fatticità, bensì oltre tale momento, che già rappresentava l'aspetto esteriore e concreto del significato triadico, sembra proprio sottolineare il superamento del piano puramente materiale e un riavvicinamento al nucleo iniziale del processo dialettico. Come nell'icona l'immagine rimanda alla sua fonte in forza del legame energetico che intrattiene con essa, così l'espressione rappresenta il punto di congiunzione tra significato (triade) e fenomeno (fatto) che, opponendosi a quest'ultimo come alterità, la riporta al suo significato originario. Il senso di questo percorso circolare, che può essere letto nei termini di un vero e proprio ritorno, consiste nel fatto che l'immagine, l'espressione, non rappresenta una "caduta", una

[3] Cfr. A.F. Losev, *Izbrannye trudy po imjaslaviju i korpus sočinenij Dionisija Areopagita*, cit. I primi lavori loseviani noti dedicati a Dionigi risalgono al 1923, anno in cui, mentre inizia la stesura di *Filosofija imeni*, che deve molto al trattato sui nomi divini, Losev scrive la relazione *Dionisij Areopagit s točki zrenija imjaslavija* [Dionigi Areopagita dal punto di vista dell'*imjaslavie*] e l'articolo *Istoričeskoe značenie Areopagitik* [Il significato storico dell'areopagitica]. Nelle opere di Dionigi Losev rintraccia la prima formulazione dell'onomatodossia e i fondamenti del problema dell'espressione simbolica. Nonostante in *Filosofija imeni* non vengano citati in testo, sono molti i riferimenti alla dottrina aeropagitica. Si veda ad esempio la nota, aggiunta nel 1927, in *FI*, p. 799.

progressiva meonizzazione rispetto all'ambito puramente semantico, ma ad essa è attribuito un ruolo fondamentale di mediazione. Si delinea così un movimento dialettico in cui al primo momento triadico autonomo segue la fatticità che racchiude e realizza il contenuto semantico, vale a dire la cosa nella sua autodeterminazione (*samoopredelenie*) conclusa, comprendente l'alterità logica e alogica. Successivamente, la correlazione del fatto al suo altro (*soootnesennost' s inym*) conduce a una ulteriore modificazione in cui l'espressione rappresenta la realizzazione dell'*eidos* nel *meon* assoluto, concepita come "possibilità, potenza e principio" di ogni ulteriore modificazione[4]. Per comprendere quest'ultimo punto è necessario ricordare brevemente la dialettica di immagine e modello (*obraz-pervoobraz*), essenziale per definire la natura dell'immagine quale momento intermedio tra sfera semantica ed espressiva.

Losev definisce le categorie comprese nella sfera del fatto come essere-per-sé (*dlja-sebja-bytie*), intendendo con ciò che esse non implicano un ulteriore fatto oltre a quello derivante direttamente dall'essenza-significato: «la tetrade è *circondata* dall'altro, tuttavia, essendo un essere intero e in sé concluso, *non necessita* affatto per la sua autodeterminazione del *passaggio* in tale altro. Le è sufficiente *differenziarsi* da esso»[5]. Considerando che la relazione con l'altro da sé – il *meon* inteso come principio generale di determinazione dell'essere triadico – rappresenta il principio determinante e costitutivo dei tre momenti di tesi, antitesi e sintesi prima, e del fatto poi, è chiaro che il passaggio dal fatto all'espressione non rappresenta una necessità logica, dal momento che il *meon* è già presente nella fattualità, e dunque l'introduzione di una ulteriore alterità rispetto al fatto non aggiungerebbe nulla alla tetrade in termini qualitativi.

Tuttavia, queste stesse categorie possono essere interpretate anche in senso relativo, vale a dire alla luce del loro rapporto con il *meon* assoluto. In tale prospettiva, esse saranno potenza di realizzazione dell'*eidos* in tale *meon*, modello (*pervoobraz*)[6] per le sue ulteriori

---

4 Cfr. *DChF*, p. 14.

5 **[**Тетрактида *окружена* иным, но, будучи цельным и в себе завершенным бытием, она отнюдь *не нуждается* для своего самоопределения в *переходе* в это иное. Ей достаточно только *отличаться* от него] *AKSN*, p. 154. Il corsivo è dell'autore.

6 Cfr. *IAE. Itogi tysjačeletnego razvitija*, kn. 2, p. cit., p. 274. I termini russi *pervoobraz* e *proobraz*, che traducono il greco *paradeigma,* "modello", "archetipo", contengono entrambi *obraz* (forma, immagine), che rimanda anche alla visibilità e alla strutturalità dell'*eidos*. Va sottolineato che nell'utilizzo dei termini Losev non sembra distinguere tra *pervoobraz* (archetipo) e *proobraz* (modello), si veda ad esempio *DChF*, pp. 80, 81.

modificazioni. La relazione tra fatto – inteso in senso ampio come momento che racchiude in sé l'intera *tetraktida* – ed espressione – il quinto momento che segue al fatto – rivela qui il suo carattere essenzialmente antinomico.

Le antinomie dell'espressione che Losev presenta in dettaglio in *Dialektika chudožestvennoj formy* hanno precisamente il fine di conciliare le dualità interne all'espressione – quali quelle di forma artistica e oggettualità semantica, forma e fatto, espressione ed *eidos* –, interpretandole attraverso la categoria del divenire. Il paradigma principale per le varie antinomie è costituito da quello tra espressione, o forma, ed essenza, che secondo il fatto – qualitativamente – sono identiche, mentre secondo il significato sono diverse. In questo contesto emerge anche la critica alla fenomenologia, incapace di spiegare dialetticamente la relazione che intercorre tra significato e fatto, e di fatto ed espressione.

> Mentre la fenomenologia si dimostra impotente nello spiegare dialetticamente la correlazione tra significato e fatto, fatto ed espressione, significato ed espressione, lasciando tutto ciò nella [sua] intangibilità puramente descrittiva, la dialettica dà a tutto ciò una spiegazione completa, estranea ad ogni metafisica e naturalismo, una spiegazione puramente semantica e non più logico-formale, ma antinomica[7].

L'antinomismo dell'espressione dipende dalla struttura stessa del procedere dialettico loseviano. Affinché il significato possa raggiungere una realizzazione concreta, trovando una espressione sul piano esteriore, è necessario che esso entri in relazione con la materia meonale. Nel costituirsi di tale rapporto tra significato e materia meonale l'espressione quale modificazione fattuale, pur conservando il nucleo semantico iniziale, presenta un certo grado di divenire.

Si giunge così alla definizione dell'espressione come "divenire dell'essenza nel *meon*" (*stanovlenie suščnosti v meone*)[8]. In questo modo viene mantenuta l'autonomia dei livelli

---

[7] [В то время как феноменология оказывается бессильной диалектически объяснить взаимоотношение смысла и факта, факта и выражения, смысла и выражения, оставляя все это в чисто описательной нетронутости, диалектика дает всему этому полное объяснение, чуждое всякой метафизики и натурализма, — чисто смысловое же и уже не формально-логическое, но антиномическое объяснение] Ivi, p. 15.

[8] La stessa definizione ricompare in *Filosofija imeni* riguardo al nome come «divenire dell'essenza nell'altro» [становление сущности в инобытии], *FI*, p. 708. Sarà utile distinguere tra due differenti usi del termine *meon* nell'ambito del pensiero russo. Il termine viene diffuso da Nikolaj Minskij, uno dei rappresentanti del decadentismo russo, che intende il meonismo come tensione all'inesistente – il *meon*, non essere, appunto –, aspirazione a superare il razionale e il fenomenico per giungere all'inattingibile. Su tale questione era intervenuto anche Solov'ev, definendo la concezione mistica di Minskij della definizione dell'Assoluto per via negativa una delle idee costanti del pensiero orientale, già presente nel concetto cabbalistico di *en sof*. In Solov'ev il *meon* corrisponde infatti al principio negativo presente nell'unitotalità divina. In modo analogo, per Bulgakov *meon* è la materia prima (*pervomaterija*) che in potenza racchiude in sé l'essere; *meon* è sia caos che risultato della creazione. Nella dialettica loseviana *meon* è invece principio negativo, non essere, interno all'essere stesso; poiché inoltre traccia un limite, è necessario correlato dell'idea

semantico ed espressivo, e al tempo stesso ne viene sottolineato il legame. Nella dialettica il *meon* costituiva un momento interno all'essere stesso che gli conferiva limite e contorno, era il necessario correlato dell'idea che ne rendeva possibile la pensabilità. Tuttavia qui per chiarire in che modo l'essenza si rapporti al *meon* Losev preferisce parlare di "alogico" (*alogičeskoe*), categoria che già era presente nel divenire, e che tuttavia qui corrisponde a un *meon* esterno alla tetrade. L'alogicità (*alogičnost'*) è infatti presente in tutto ciò che è vivo, dunque corrisponde al principio attraverso il quale il significato può manifestarsi: «L'espressione, o forma, dell'essenza è essenza che diviene nell'altro, che fluisce permanentemente con le sue energie semantiche. Essa è potenza e garanzia di ogni funzionamento dell'essenza anche esternamente. È volto dell'essenza fermamente tracciato, nel quale il significato logico si identifica con la sua manifestatività (*javlennost'*) e datità alogica. Parlando in generale, l'espressione è simbolo»[9].

Dunque nella concezione loseviana l'espressione ha una natura simbolica, poiché il fatto si dispiega nell'espressione ma non perde con ciò la sua dipendenza dall'idea, non frammenta cioè il suo nucleo semantico nell'incontro con l'alterità. Il mantenersi di tale legame di dipendenza costituisce quindi il motivo della simbolicità dell'espressione.

> Il significato si auto-relaziona con l'altro, non passando di fatto in tale altro e, dunque, senza frammentarsi, senza smembrarsi nell'altro e addirittura senza passare in esso in condizioni di una incarnazione adeguata e integrale. Il significato, auto-relazionandosi al non-significato (*nesmysl*), ritorna in sé, dopo essersi arricchito della conoscenza della propria differenziazione dall'altro e della conoscenza della sua unicità e irripetibilità. È come se il significato, o l'essenza, relazionandosi con l'altro, si desse un nome, poiché il nome è ciò per cui un oggetto si differenzia nella propria espressione da un altro. L'espressione dell'oggetto e il suo significato è il nome dell'oggetto[10].

---

che ne rende possibile la pensabilità. Una seconda accezione del termine è poi esclusivamente negativa, in riferimento al nichilismo della modernità; riprendendo Ern, Losev individua nel meonismo una delle caratteristiche del pensiero occidentale, che si basa su costrutti slegati dalla realtà dell'essere, cfr. A.F. Losev, *Russkaja filosofija*, cit., pp. 189, 191.

9 [Выражение, или форма, сущности есть становящаяся в ином сущность, неизменно струящаяся своими смысловыми энергиями. Она — потенция и залог всяческого функционирования сущности и вовне. Она — твердо очерченный лик сущности, в котором отождествлен логический смысл с его алогической явленностью и данностью. Говоря вообще, выражение есть символ] *DChF*, p. 15.

10 [Смысл самоотносит себя с иным, не переходя фактически в это иное и, следовательно, не раздробляясь, не расчленяясь в ином и даже не переходя в него в условиях адекватно–целостного воплощения. Смысл, самосоотносясь с иным, с несмыслом, возвращается на себя, обогатившись знанием своей отличенности от иного и знанием своей единственности и неповторимости. Смысл, или сущность, соотносясь с иным, как бы сам дает себе имя, ибо имя и есть то, чем один предмет отличается в своем выражении от другого. Выражение предмета и его смысла есть имя предмета] Ivi, p. 35.

In effetti, in *Antičnyj kosmos i sovremennaja nauka* l'espressione veniva interpretata come nome (*imja*), che rappresentava il modello per ogni sua manifestazione: «la denominazione (*imenovanie*) non porta alla formazione di un nuovo fatto, un nuovo corpo o una nuova sostanza. Il nome resta nella tetrade stessa, non creando un corpo al di fuori di essa. Di conseguenza, il corpo del nome è il corpo stesso, che reca in sé tutti gli elementi dell'essere triadico»[11]. In questa concezione loseviana riecheggia un richiamo evidente al simbolismo cristiano, in particolare alla figura della Trinità, nella quale le tre figure costituiscono una unità chiusa e completa. Di conseguenza, forse anche per questa ragione, Losev non prevede un *meon* assoluto in cui la triade si realizzi completamente. In altri termini, qui il significato non subisce modificazioni dal suo svolgimento fattuale. Tuttavia, il *meon* è presente in senso relativo, come realizzazione dello strato semantico che nel suo incarnarsi esteriormente rimane inalterato. Ciò è reso possibile dal fatto che il rapporto tra piano semantico ed espressivo-simbolico si fonda sull'energia, la quale non va intesa come terzo piano, ma coincide con l'espressione, vale a dire al risultato del rapporto del significato con la sua alterità[12]. Ancora più importante è il fatto che proprio l'energia garantisce il sostrato semantico comune a tutte le successive modificazioni fattuali, poiché predetermina un certo grado di permanenza del significato nell'espressione:

> In tal modo, così come nella prima tetrade il fatto è portatore del significato, e dunque espressione dell'energia dell'essenza, così ogni altro fatto può essere portatore della stessa energia della prima tetrade o di un suo determinato livello. In generale, vi possono essere innumerevoli fatti, mentre la loro energia dell'essenza può essere la stessa[13].

---

11 [именование не ведет к образованию нового факта, нового тела или нового существа. Имя остается в самой же тетрактиде, не образуя тела вне тетрактиды. Следовательно, тело имени есть то же самое тело, которое несет на себе всю стихию триадного бытия] *AKSN*, p. 156. Losev estende la tesi onomatodossa del rapporto di identità univoco tra nome e cosa, per cui al nome corrisponde la cosa, ma la cosa non corrisponde al nome, alla relazione di ogni essenza con le sue energie. Quello di nome è un concetto molto complesso in Losev, legato all'esicasmo, che racchiude in sé manifestazione e comprensione dell'oggetto, non soltanto la rappresentazione, ma anche l'idea.

12 «L'energia dell'essenza è espressione dell'essenza» [Энергия сущности есть выражение сущности], *DCHF*, p. 35. Il fatto che qui energia, espressione e forma siano utilizzati come sinonimi dipende dalla loro comune funzione, quale ponti tra tetrade e le sue ulteriori modificazioni fattuali.

13 [Таким образом, как в первой тетрактиде факт является носителем смысла и, стало быть, выражения энергии сущности, так и всякий иной факт может быть носителем той же самой энергии первой тетрактиды или ее определенной степени. И вообще фактов может быть сколько угодно, а энергия сущности их может быть одна и та же] *Ibidem*.

Si vedrà trattando del simbolo come questa precisazione teorica sia fondamentale. La forma-espressione conserva dunque in sé il significato, ma al tempo stesso mantiene una propria individualità, dovuta al fatto che il materiale nel quale si realizza è diverso da quello logico.

Per sottolineare il carattere autonomo dell'espressione Losev introduce la categoria dell'intelligenza, definita come "pensiero che si rivolge verso se stesso", "coscienza". Nell'espressione si osserva infatti un rivolgimento su di sé, una sorta di chiusura del tracciato dialettico che determina una certa formazione semantica. L'introduzione della categoria dell'intelligenza nella definizione dell'energia-espressione rende ragione del legame che intercorre tra la tetrade e le sue modificazioni successive – simbolo, nome, espressione, mito, *ličnost'* –, le quali si sviluppano non come svolgimento, ma per progressiva emanazione: «il principio primo, o il punto assolutamente indifferenziato, l'essenza, si manifesta nel proprio *eidos*. L'*eidos* si manifesta nel mito. Il mito si manifesta nel simbolo. Il simbolo si manifesta nella personalità. La personalità si manifesta nell'energia dell'essenza. [….] L'energia dell'essenza si manifesta nel nome»[14]. Nella dialettica loseviana il rapporto tra significato ed espressione riflette quello tra finito e infinito; da un lato, la forma rappresenta il momento in cui il significato si determina, acquisisce un contorno, dall'altro, tale determinatezza della forma non comporta la fine del movimento semantico, a causa della natura dinamica dell'espressione. L'intelligenza, oltre a escludere la possibilità di un processo infinito, presuppone infatti la presenza nella forma del modello (*proobraz*), il quale costituisce il filo conduttore attraverso cui si svolgono le successive categorie. In altri termini, l'espressione nella sua modificazione intelligente si rivolge verso se stessa e ritrova in sé il suo modello, l'infinito nel finito. Tale modello funziona come criterio strutturante della forma artistica; più esattamente, esso preesiste alla forma, e al tempo stesso assume un significato soltanto nel momento in cui tale forma viene a crearsi. «*La forma artistica è modello creativo ed energetico in divenire (divenuto) di se stesso, o immagine che crea se stessa quale suo modello, che diviene (è diventata) suo modello*»[15]. Qui Losev si interroga indirettamente sul processo della creazione artistica, che presuppone la presenza di una dimensione inconscia

---

14 [Перво-единое, или абсолютно неразличимая точка, сущность, явлена в своем эйдосе. Эйдос явлен в мифе. Миф явлен в символе. Символ явлен в личности. Личность явлена в энергии сущности. […] Энергия сущности явлена в имени] Ivi, p. 37.

15 [*Художественная форма есть творчески и энергийно становящийся (ставший) первообраз себя самой, или образ, творящий себя самого в качестве своего первообраза, становящийся (ставший) своим первообразом*] Ivi, p. 82. Il corsivo è di Losev.

– analoga al modello – e una cosciente – la volontà creatrice dell'artista –, le quali vengono riunite nell'opera d'arte:

> Se qualcuno effettivamente si sorprende di come sia realmente possibile una coscienza inconscia, o una incoscienza conscia, legga o ascolti qualsiasi opera artistica della parola o del suono. Ogni sonata, ogni sinfonia è una risposta a tale domanda e a tale sorpresa. Potete dire, formulare, comprendere completamente, fino in fondo, tutti i sogni nascosti, le tempeste, le sofferenze, le gioie di una così grande anima, quale è quella di Beethoven e di Wagner? Vi arrischiereste a dire che qui non vi è nulla che per sua essenza sia inconscio e incomprensibile, inarticolato, che mai, sotto nessun aspetto, a nessuna condizione non diventi comprensibile e chiaro, regolare? Ma dall'altro lato si può negare tutta la statuarietà (*statuarnost'*) e la finitezza della forma musicale, delle immagini musicali create da Beethoven e Wagner?[16]

Riassumendo, l'espressione si colloca nella categoria del fatto inteso come "pura alterità del significato" (*čistaja inakovost' smysla*), che corrisponde al quinto momento dialettico. Interpretata dal punto di vista della sua struttura interna, essa reca in sé, quale portatrice (*nositel'*) del significato triadico, oltre all'elemento puramente semantico dell'opposizione tra essere e non essere – primo e secondo momento dialettico –, la categoria dell'intelligenza – il divenire come "essere per sé" del primo momento – e infine l'espressione in quanto tale, vale a dire la «autorelazione extra-semantica del significato con la propria intelligenza», analoga al quarto momento[17]. L'espressione loseviana dunque si configura come una struttura a più livelli, che racchiude, oltre alla fatticità dell'espressione – intesa come "fatticità fisico-fisiologo-psicologo-sociologica" –, la sua comprensione significatrice (*osmyslennost'*), la natura mitica di ciò che è espresso (*vyražaemoe*) nella parola, e l'espressione come comprensione (*ponimanie*), intesa come oggetto concepito mitologicamente (*mifologičeski osmyslennyj*), vale a dire come «modalità semantica di

---

16 [Если кто-нибудь действительно удивится, как это реально возможно бессознательное сознание, или сознательная бессознательность, тот пусть прочитает или прослушает любое художественное произведение слова или звука. Любая соната, любая симфония — ответ на этот вопрос и на это удивление. Можете ли вы сказать, формулировать, понять до конца, до самого последнего конца, все затаенные мечты, бури, страдания, радости такой великой души, как Бетховен или Вагнер? Осмелитесь ли вы сказать, что тут нет ничего такого, что по существу своему бессознательно и непонимаемо, нерасчленяемо, что ни с какой стороны, никогда, ни при каких условиях не станет понятным и ясным, закономерным? Но с другой стороны, можно ли отрицать всю статуарность и законченность музыкальной формы, музыкальных образов, созданных Бетховеном и Вагнером?] Ivi, p. 85.

17 [вне-смысловую самоотнесенность смысла и его интеллигенции] Ivi, p. 44. La dialettica giunge qui al suo momento centrale, quello della modificazione intelligente della tetrade nell'espressione (*vyraženie*). Quest'ultima corrisponde al risultato dell'ingresso del significato fattuale nella sua alterità, e che tuttavia non rappresenta ancora una incarnazione concreta – dal momento che è divenire alogico del fatto –, ma che può incarnarsi in tutto. In particolare, l'espressione simbolica, a differenza del rimando segnico diretto verso una determinata oggettualità, tende ad essa, senza tuttavia potere mai raggiungere una corrispondenza (*adekvatnost'*) completa nei confronti del proprio modello.

presenza dell'oggetto nella coscienza soggettiva»[18]. In un unico concetto convivono molteplici funzioni, tra le quali rientrano quella simbolica – la manifestazione dell'essenza –, intelligente – la sintesi di tale manifestazione semantica quale forma –, e onto-gnoseologica – il rapporto della coscienza con l'essenza tramite la forma che si manifesta.

Negli stessi anni, Losev scrive che alla base di ogni conoscenza, e di ogni struttura di coscienza, sta «la relazione di conoscente e conosciuto», entrambi compenetrati in una più alta unità ontologica[19]. Il presupposto ontologico comporta il fatto che Losev collochi il livello della comprensione nel momento dialettico dell'espressione, come relazione tra due piani del reale, in una prospettiva che ha molto in comune con quella di Florenskij. Ogni comprensione (*ponimanie*) è intesa come funzione della coscienza pura, nel senso che ogni rappresentazione, immagine o idea non è qualcosa di dato immediatamente e coscientemente, ma risultato di una certa riflessione – inconscia – sull'oggetto, il quale viene compreso come oggetto vivo in rapporto al soggetto. In questo senso la comprensione artistica è "comprensione mitica", in cui soggetto e oggetto entrano in relazione grazie all'inserimento dell'oggetto nella dimensione estetica, per cui da un lato esso prende vita – esprime, cioè, un determinato significato –, e dall'altro, proprio in virtù di tale "spiritualizzazione", si rende più affine alla coscienza del soggetto percipiente, che lo comprende come autocoscienza:

> La musica è sempre qualcosa di triste, allegro, energico, contenuto, contemplativo, umorale, terribile, delicato, grossolano, orgoglioso, modesto e così via. Questi sono tutti segni del fatto che nell'arte non abbiamo semplicemente cose che possono essere viste soltanto nel loro aspetto cosale, ma abbiamo cose correlate, vale a dire che il loro significato presuppone una certa autocoscienza o un grado di essa. Al tempo stesso, poiché non siamo soggettivisti o psicologisti, dobbiamo trattare tale autocoscienza come tratto dell'oggettualità stessa[20].

Il significato, la triade dialettica, dovrà essere posta in relazione al suo altro. Tale relazione tra triade e altro costituisce il terreno su cui si fonda la forma-espressione. Infatti l'estetico

---

18 Cfr. ivi, p. 44.

19 [отношение познаваемого и познающего] A.F. Losev, *Stroenie chudožestvennogo miroosčuščenija*, cit., p. 299.

20 [Музыка есть всегда что-нибудь грустное, веселое, энергичное, подавленное, созерцательное, на строительное, грозное, нежное, грубое, гордое, скромное и т. д. и т. д. Это все признаки того, что в искусстве мы имеем не просто вещи, которые можно рассматривать только с их вещной же стороны, но имеем соотносящиеся вещи, т. е. их смысл предполагает некое самосознание или его степень. При этом раз мы не субъективисты и не психологисты, то это самосознание должно нами трактоваться как черта самой предметности] *DChF*, p. 75.

come fenomeno espressivo non rientra né nell'ambito del puro significato né in quello della pura fatticità, ma si colloca in un punto intermedio tra di essi, che ne determina la natura eterogenea. Chiedendosi che cosa significa "esprimere", Losev afferma che esprimere equivale a «mettere in relazione con un certo materiale, significa introdurre un materiale di diverso genere, che di per sé non ha alcun rapporto con un dato significato, e tuttavia da quel momento ha lo scopo di prendere su di sé un dato significato, ad esso estraneo»[21].
Tentando di individuare la specificità della forma artistica quale espressione, dal momento che non ogni espressione è artistica, Losev individua un momento centrale nel grado di presenza dell'alterità del significato extra-semantico.

> Effettivamente, la natura fisico-fisiologo-psicologo-sociologica della forma non può essere in quanto tale di per sé artistica, poiché i suoni, i colori, le tonalità e così via *in quanto tali*, come meri *fatti,* sono del tutto uguali sia nell'arte che al di fuori di essa. Essi possono essere sia belli che non belli, il che significa che il principio del bello sta completamente al di fuori del *fattuale* ed è qualcosa di gran lunga più generale di esso. Allo stesso modo non si deve cercare la natura specifica del bello nel *significato* in quanto tale, e neppure nel mitologico. Dunque, non il significato in quanto tale e non il mito in quanto tale costituiscono l'artisticamente bello. Resta soltanto il quarto momento, l'alterità extra-essenziale (*vne-suščnostnaja inakovost'*, se si prendono significato ed essenza i quanto tali, nella loro natura autosufficiente e oggettiva), o *comprensione* (se si prende il correlato oggettivo-umano di tale alterità), nella sfera del quale dobbiamo cercare la specificità dell'artisticità[22].

Il punto è che significato e altro sono entrambi momenti della cosa quale unità finita di idealità e sensibilità; ciò è chiaro anche se si considera che per Losev qualsiasi oggetto o concetto può essere letto in termini dialettici – sono frequenti gli esempi tratti da oggetti di

---

21 [соотнести с некоторым материалом, значит привлечь инородный материал, который сам по себе никакого отношения к данному смыслу не имеет, но отныне получает назначение носить на себе определенный, ему чуждый смысл] *MPL*, p. 572.

22 [Действительно, физико-физиолого-психолого-социологическая природа формы не может быть сама по себе как таковая художественной, ибо звуки, цвета, краски и т. д. *как таковые,* как голые *факты,* совершенно одинаковы и в искусстве, и вне искусства. Они могут быть как прекрасными, так и не-прекрасными, и, значит, принцип прекрасного лежит совершенно вне *фактического* и есть нечто гораздо более общее, чем оно. Точно так же нельзя искать специфической природы прекрасного в *смысле* как таковом, хотя бы даже и в мифологическом. Стало быть, не смысл как таковой и не миф как таковой конструирует художественно-прекрасное. Остается только четвертый момент - вне-сущностная инаковость (если брать смысл и сущность как таковые, в их самодовлеюще объективной природе), или *понимание* (если брать субъективно-человеческий коррелят этой инаковости), - в сфере которого мы должны искать специфически-художественное] *DChF*, p. 45. Una simile definizione dell'artistico interseca la riflessione špettiana. Nell'articolo *Problemy sovremennoj estetiki* [I problemi dell'estetica contemporanea, 1923], considerata la quarta parte dei *Frammenti estetici*, Špet definiva l'"essere svincolato" (*otrešennoe bytie*) dell'oggetto estetico e in generale della realtà estetica quale momento centrale della teoria dell'opera d'arte. Cfr. G.G. Špet, *I problemi dell'estetica contemporanea*, cit., pp. 183-213.

uso quotidiano per esemplificare riflessioni filosofiche. Tuttavia l'essenza della forma specificatamente artistica consiste nel fatto che i due piani si trovano a coincidere; l'artistico, in altre parole, corrisponde al significato espresso nella sua interezza. La materia dunque non rappresenta una diminuzione del contenuto semantico, ma, come si accennava in relazione al nome, lo arricchisce e al tempo stesso riceve una nuova determinazione grazie al suo inserimento nel materiale estetico. È importante sottolineare che qui Losev introduce il termine "adeguatezza" (*adekvacija*) per riferirsi al rapporto tra significato ed espressione, che rimanda al fatto che uno e l'altro entrano in una relazione la cui maggiore o minore adeguatezza è predeterminata dal modello.

In *Filosofija imeni* Losev fa corrispondere l'espressione all'identificazione di significato e fatto, vale a dire l'*eidos* che si manifesta nel suo altro, nel simbolo.

> *L'espressione o forma artistica è quell'espressione che esprime una determinata oggettualità interamente e in modo assolutamente adeguato, così che in ciò che è espresso non vi è né più né meno significato che in ciò che esprime.* La forma artistica nasce quando nell'oggettualità semantica che si manifesta tutto è compreso e concepito così come essa stessa richiede[23].

La forma artistica corrisponde così alla sfera del mito, in cui il significato «viene compreso di per sé, senza essere ricondotto alla sua datità alogica esterna»[24]. Ciò significa che alterità e oggettualità semantica sussistono nel mito – simbolo, nome, espressione – come livelli equivalenti. Di conseguenza, la comprensione del significato nella sua modificazione fattuale non necessita di alcun rimando diretto al significato originario, come invece richiede il segno extra-artistico.

«L'artistico nella forma è *equivalenza* di principio dell'elemento logico e alogico»[25]. Questa definizione non va fraintesa, interpretandola come una ripresa del paradigma romantico della presenza dell'ideale nel reale. Nonostante per Losev l'estetica classica tedesca rappresenti un riferimento importante nella sua difesa dell'arte come sfera energetica e simbolica,

---

23 [*Художественное выражение, или форма, есть то выражение, которое выражает данную предметность целиком и в абсолютной адеквации, так что в выраженном не больше и не меньше смысла, чем в выражаемом.* Художественная форма рождается тогда, когда в предъявляемой смысловой предметности все понято и осознано так, как того требует она сама] *DChF*, p. 45. Il corsivo è di Losev.

24 [понимается сам по себе, без сведения его на его внешнюю алогическую данность] *Ibidem*.

25 [Художественное в форме есть принципиальное *равновесие* логической и алогической стихий] *Ibidem*.

l'assunto fondamentale della riflessione schellinghiana sull'arte – e in particolare, sulla musica – come presenza dell'infinito nel finito andava ad assumere le inevitabili sfumature metafisiche che derivavano da un approccio di tipo idealistico e soggettivistico. Ciò che interessa a Losev è invece caratterizzare l'espressione come fondamentale struttura semantica del reale. In questo senso le categorie espressive ed estetiche sembrano svilupparsi secondo una modalità che ricorda l'emanazione neoplatonica da un unico punto – l'essenza, il principio primo – a partire dal quale hanno origine le categorie di *eidos*, mito, simbolo, personalità, nome. Tuttavia rispetto ai neoplatonici la riflessione sull'espressione è caratterizzata dall'antinomismo e dall'approfondimento logico-dialettico delle derivazioni eidetiche. Ciò non esclude che anche Losev sia guidato da una prospettiva ontologica. In questo senso va intesa la formula per cui «la tetrade B è retta dal nome della tetrade A»[26], dove la tetrade B corrisponde alla modificazione concreta – cosmologica – della tetrade logica A. In ciò si appoggia all'interpretazione del pensiero platonico per cui l'estetica, intesa in senso ampio, è parte conclusiva dell'ontologia. Losev può riferirsi all'estetica come momento fondamentale della filosofia platonica poiché ne rintraccia la preoccupazione centrale nel problema del rapporto tra idea e materia, anima e corpo[27].

Anche in Losev si osserva la stessa importanza attribuita all'estetica, che dipende direttamente dal suo inserimento sul piano ontologico. Come fa notare V.V. Byčkov, Losev

---

[26] [Именем тетрактиды A держится тетрактида B] *AKSN*, p. 191.

[27] Il rapporto tra spirito e corpo è al centro dell'analisi loseviana dell'*eros* platonico dell'articolo giovanile *Eros u Platona* [L'Eros in Platone, 1916], in cui l'essenza del legame erotico viene definita "corporeità spirituale". In tale concetto non soltanto emerge il sostanziale monismo dell'interpretazione platonica da parte di Losev, ma anche l'influenza dell'idea solov'eviana di divinoumanità. In effetti, il richiamo diretto a Solov'ev e l'aspirazione a individuare la riunione di spirito e corpo rivela lo spirito cristiano con il quale Losev affronta il problema del rapporto tra idea e materia, che costituirà la base per la trattazione della fondamentale categoria di personalità (*ličnost'*) quale "realizzazione" e completamento del progetto platonico. Nell'*eros* platonico, come in generale in tutto il pensiero antico, Losev individua il tentativo di trovare un punto comune tra anima e corpo. In particolare, la dialettica platonica, incentrata sul problema della conoscenza, e dunque del rapporto tra idea e cosa, è espressione di tale tentativo, che tuttavia deve essere realizzato non soltanto astrattamente, a livello logico, ma anche "corporalmente-fisicamente" (*telesno-fizičeski*), in accordo con il carattere "scultoreo" del simbolismo greco. L'autentica unione avviene quindi sul piano dell'amore (*ljubovnoe vlečenie*), concepito in senso reale, quale immagine dell'amore per il corpo e per lo spirito. La definizione socratica dell'*eros* come unione di dei e uomini, di materia e aspirazione all'infinito, secondo Losev costituisce una delle più alte espressioni della teoria platonica della conoscenza; qui egli rintraccia infatti quella sintesi di filosofia e mitologia che caratterizza il pensiero platonico. Nella sfera dell'*eros* avviene cioè la concretizzazione – "fissazione mitologica" – della dottrina platonica delle idee; l'amore si fa immagine della conoscenza quale relazione tra due piani. In effetti l'*Eros* del *Simposio* è espressione dell'androginismo (*androginizm*), aspirazione alla trasfigurazione (*preobraženie*) e alla ricongiunzione con una unità perduta. Tale ricongiunzione tuttavia non resta sul piano ideale, ma si risolve anche sul piano corporeo, per cui secondo Losev è possibile parlare di "corporeità spirituale" (*duchovnaja telesnost'*), definizione che sottolinea una certa sostanzialità dell'incontro tra due anime.

per primo tenta di definire la categoria di estetico, introducendo una distinzione tra estetico, la categoria più generale dell'espressività, e artistico[28]. Se l'estetico rappresenta una categoria ampia, che tutto ciò che si manifesta, l'artistico corrisponde all'«incarnazione dell'estetico in questo o quel particolare materiale»[29], ha un certo grado di individualità e concretezza.

Il punto principale di tutto il discorso sull'espressione riguarda il rapporto tra idea e immagine, a partire dal quale hanno origine le diverse categorie estetiche. Il carattere energetico dell'espressione quale modificazione fattuale manifesta, oltre alla dinamicità del senso, una certa equivalenza tra significato ed espressione, che rappresenta il nucleo ultimo della sua stabilità interna. Su questo punto Losev è molto chiaro: «l'espressione non frammenta il fatto, ma costituisce soltanto la pensabilità dal punto di vista dei suoi destini alogici"[30]. Il riferimento ai "destini alogici" del significato realizzato introduce alla questione dell'interpretazione dell'espressione in ambito estetico. Qui il problema è quello di stabilire il grado di oggettività del significato espresso, o, in altri termini, dei fondamenti oggettivi dell'opera d'arte. La concezione loseviana a questo proposito si appoggia alla categoria del simbolo – poiché "l'arte è per sua natura sempre simbolica" –, la cui struttura interna costituisce una concretizzazione della dialettica di dinamicità e staticità che caratterizza l'espressione.

---

28 Cfr. V.V. Byčkov, *Vyraženie nevyrazimogo, ili irracional'noe v svete ratio* [L'espressione dell'inesprimibile, o l'irrazionale alla luce della *ratio*], in *FSV*, p. 906. Losev distingue tra artistico, estetico e bello (*prekrasnoe*). Il bello equivale al rapporto di totale equivalenza tra intelligenza realizzata e *ličnost'* (simbolo, espressione) nella sua fattualità. Dunque il bello non è estetico (l'estetico è più ampio, e comprende altre categorie: tragico, comico, ecc), e non è neppure l'artistico, inteso come prodotto dell'arte. L'estetico e l'artistico si pongono su gradi dialettici differenti; al primo appartiene una maggiore idealità, mentre il secondo rappresenta la realizzazione concreta del primo. Cfr. *DChF*, pp. 133, 134. La stessa distinzione tra artistico ed estetico era stata proposta da Špet nei *Frammenti,* cfr. G.G. Špet, *I problemi dell'estetica contemporanea*, cit., pp. 202, 208, 209, 212.

29 [воплощение эстетического в том или ином специфическом материале] A.F. Losev, voce "Estetika" [Estetica], in V.F. Konstantinov (pod red.), *Filosofskaja enciklopedija* [Enciclopedia filosofica], t. 5, Moskva 1970, pp. 570-577.

30 [выражение же не раздробляет факта, но лишь конструирует мыслимость с точки зрения возможных его алогических судеб] *MPL*, p. 548.

3.1.1 La forma simbolica

La concezione loseviana del simbolo è profondamente connessa al contesto della riflessione russa dell'inizio del XX secolo, nella quale si erano costituite almeno due direttrici principali di sviluppo teorico del concetto. Da un lato, nell'ambito della corrente artistico-letteraria simbolista, il concetto consentiva una trascendenza rispetto alle determinazioni sensibili permettendo l'avvicinamento alla realtà noumenica dell'oggetto[31]. Dunque il simbolo era, per i poeti simbolisti, una forma di comunicazione altamente espressiva in grado di manifestare ciò che non era possibile esprimere attraverso il linguaggio comune, così all'interno di questa sfera concettuale veniva a costituirsi un processo creativo che coinvolgeva tanto il poeta quanto il lettore, tanto l'artista quanto lo spettatore: «tramite i simboli, l'artista non presenta le cose, ma allude ad esse, ci porta a scoprire il senso di ciò che è oscuro, a scoprire le «parole-geroglifici». I simboli sono soltanto segnali posti dall'artista per il nostro pensiero. Se il realista è un semplice osservatore, il simbolista è un pensatore»[32]. Dall'altra parte, in un ambito più vicino a quello teoretico, filosofico e religioso, si era invece sviluppata una riflessione sul simbolo connessa alla tradizione dell'energetismo ortodosso, nella quale il simbolo era considerato lo strumento mediante il quale diventava possibile risalire al nucleo semantico dell'immagine, in virtù della sua natura antinomica che riuniva in sé presenza ed assenza, o più esattamente, manifestava la presenza mediante l'assenza.

Quando Losev tratta la questione del simbolo lo fa quindi nell'ambito di una complessa rete di interventi sia letterari che filosofici, religiosi e teoretici. Inoltre occorre anche considerare che l'ambito di sviluppo del simbolismo, in Russia, ha caratteristiche

---

31 Va precisato che Losev va oltre tale interpretazione del simbolo, che giudica ancora troppo limitata: «[…] una delle tendenze più significative nella letteratura e nell'arte di fine XIX – inizio XX secolo si definiva simbolismo, e i suoi rappresentanti si definivano simbolisti, tuttavia tale orientamento per la maggior parte concepiva il simbolo in modo molto limitato, quale riflesso mistico del mondo dell'aldilà in ogni singolo oggetto e sostanza» [[…] одно из довольно значительных тенденций в литературе и искусстве конца XIX – начала XX в. Именовало себя символизмом, а его представители называли себя символистами, но это направление большей частью понимало символ очень узко, а именно как мистическое отражение потустороннего мира в каждом отдельном предмете и существе], A.F. Losev, *Logika simvola* [La logica del simbolo], in Id., *Filosofija. Mifologija. Kul'tura*, cit., p. 248.

32 V. L'vov Rogačevskij, voce "simvol" (simbolo), in N. Brodskij, A. Lavreckij, E. Lunin, V. L'vov Rogačevskij, M. Rozanov, V. Češichin-Vetrinskij (a cura di), *Literaturnaja enciklopedija: slovar' literaturnych terminov: v 2-ch t.* [Enciclopedia della letteratura: dizionario dei termini letterari in 2 volumi], L.D. Frenkel', Moskva 1925. Versione consultabile online all' URL: http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-7732.htm?cmd=2&istext=1 (consultato in data 11/05/14).

marcatamente uniche ed è caratterizzato da una notevole stratificazione e complessità teorica.

Il duplice fondamento realistico e ontologico del simbolo dipende dal fatto che la realtà per Losev è interamente permeata da simboli; essa cioè presenta, a partire dal sostrato comune dell'essere, un diverso grado di immanenza – secondo il principio di intensità dell'essere (*naprjažennost, intensivnost' bytija*) –, un diverso grado di partecipazione della cosa sensibile all'idea. È in particolare nell'arte che la natura evocativa del simbolo si fa manifesta, nel suo indicare una realtà altra rispetto a quella rappresentata.

L'analisi della concezione ontologica del simbolo, in un contesto occidentale, non può prescindere dalla distanza teorica sussistente tra le due culture. In ambito occidentale ed europeo, convenzionalmente, si sono tentate strade interpretative di tipo convenzionalistico, ovvero si è tentato di riportare il simbolo al suo aspetto puramente linguistico. Rispetto a questi approcci si distingue l'indagine del simbolo in una prospettiva realistica di Cassirer, il quale in *Filosofia delle forme simboliche* interpretava il simbolismo dal punto di vista di una fenomenologia generale della conoscenza. Nella sua convinzione della natura simbolica delle attività umane, e soprattutto della derivazione della scienza dal linguaggio e dell'arte dal mito si osserva una vicinanza con le posizioni di Losev, che proprio a Cassirer dedicherà un intervento alla GAChN[33]. Resta chiaro però che, nonostante la vicinanza con alcune concezioni contemporanee del simbolo, nella riflessione loseviana esso raccoglie inevitabilmente una serie di stimoli teorici legati alla specificità della cultura russa. Si potrebbe dire che il simbolo rappresenti il compimento dell'espressione, il punto culminante della dialettica di significato e fenomeno, logico e alogico, che viene a ricoprire il ruolo di

[33] Cfr. A.F. Losev, *Filosofija simvoličeskich form u E. Kassirera* [La filosofia delle forme simboliche in E. Cassirer], in A.G. Dunaev, *op. cit*., pp. 216-218. Tuttavia, Cassirer avrebbe portato alle estreme conseguenze la distinzione tra mito e scienza, non ammettendo alcuna regolarità o valore del mito. «[...] l'oggetto della coscienza mitica è completa e principale indifferenziazione di "vero" e "verosimile", completa assenza di gradi di verosimiglianza, dove non vi è un "fondamento" e un "fondato". Inoltre, per Cassirer nel mito non vi è differenza tra "rappresentato" e "reale", tra "sostanziale" e "non sostanziale". In ciò consiste la sua piena contrapposizione con la scienza» [объект мифического сознания есть полная и принципиальная неразличимость «истинного» и «кажущегося», полное отсутствие степеней достоверности, где нет «основания» и «обоснованного». Далее, по Кассиреру, в мифе нет различия между «представляемым» и «действительным», между «существенным» и «несущественным». В этом его полная противоположность с наукой], *DM*, p. 28. Al contrario, Losev mantiene una relazione tra mito e scienza, affermando che la scienza è sempre mitologica. Una concezione simile compare in Florenskij, cfr. P.A. Florenskij, *Nauka kak simvoličeskoe opisanie* [La scienza come descrizione simbolica], in Id. *Sobranie sočinenij*, op. cit, pp. 109-124. La natura simbolica del discorso scientifico è inoltre stata messa a tema da Bulgakov, che distingueva simboli scientifici – soggettivi e pragmatici – e simboli artistico- religiosi – oggettivi, cfr. S.N. Bulgakov, *Svet nevečernij* [La luce senza tramonto], Respublika, Moskva 1994, p. 61.

mediatore nella comunicazione tra i due piani. In effetti, il nucleo simbolico, se da un lato sottolinea uno scarto tra idea e sua incarnazione, dall'altro fornisce l'unica modalità possibile per tale incarnazione di rapportarsi al suo modello ideale. Tale prospettiva schiude una serie di questioni gnoseologiche ed estetiche che si rivelano fondamentali nel sistema loseviano.

Il problema del simbolo nel pensiero russo del XX secolo è legato soprattutto al nome di P.A. Florenskij[34]. Nella dialettica florenskiana il simbolo riveste un ruolo gnoseologico e sintetico, che permette di ricondurre i singoli aspetti della realtà a un'unica immagine finita, uno sguardo d'insieme – la sinossi (*sinopsis*) platonica. Tale visione sinottica trova la sua espressione artistica nell'icona, la cui trattazione in Florenskij rivela lo stretto legame tra l'interpretazione del simbolo e gli assunti fondamentali dell'ascetismo ortodosso. L'icona rappresenta infatti la resa nel linguaggio artistico visibile – tramite luce, colori, composizione prospettica – del mondo spirituale – invisibile – dell'uomo. Tramite i simboli essa indica (*ukazyvaet*) il mondo divino, è espressione diretta di tale mondo, concepita tuttavia – ciò è fondamentale – in modo sostanziale. In particolare, la natura simbolica dell'icona ortodossa si manifesta nel principio della prospettiva rovesciata (*obratnaja perspektiva*) che ne regola la struttura compositiva, nella quale l'organizzazione spaziale non sottostà alle leggi della dimensione fenomenica concreta, ma riflette le leggi del mondo spirituale. Florenskij riconduce il fatto che in tutte le arti orientali la prospettiva diretta sia assente a una motivazione religiosa e culturale; la prospettiva lineare nell'arte occidentale, fondata sul principio della verosimiglianza, rappresenta l'equivalente artistico della filosofia soggettivistica di Cartesio e Kant, che sottolinea il fenomeno. Lo scopo della prospettiva rovesciata è invece rendere lo spirituale nel materiale, dunque non fornire una copia, ma creare una nuova immagine, regolata da leggi diverse rispetto a quelle che regolano il mondo materiale dello spazio-tempo. I due tipi di prospettiva rappresentano due concezioni del mondo opposte; una raffigura il mondo naturale, l'altra quello superiore e divino; una è lineare – illusionistica –, mentre l'altra si fonda sul principio dell'anti-illusionismo – in cui l'organizzazione spaziale non segue le regole del mondo sensibile. Quest'ultima ha dunque una funzione anagogica, che riporta dal visibile all'invisibile, dall'immagine al modello. In

[34] L'importanza della riflessione florenskiana sul simbolo per il pensiero russo è dovuta anche alla sua capacità di dialogare con gli orientamenti contemporanei. Recentemente, ad esempio, l'opera di Florenskij è stata riscoperta sotto questo aspetto come importante base concettuale dell'approccio semantico-strutturale. Cfr. S.S. Choružij, *O filosofii svjaščennika Pavla Florenskogo* [Sulla filosofia del sacerdote Pavel Florenskij], in P.A. Florenskij, *Sobranie sočinenij*, t. 1, cit., p. XIII.

questo senso l'esperienza religiosa ortodossa è simbolica; in essa il simbolo, l'icona, non rimanda a un'altra realtà, ma è esso stesso quella realtà[35].

Da questa breve digressione si comprende come il fondamento filosofico dell'icona riveli non soltanto il simbolo quale tratto intermedio tra due mondi, terreno e ultraterreno, ma anche quale particolare modalità di comprensione del mondo. Il simbolismo coincide infatti con una visione che sorge come reazione alla visione scientifica di inizio secolo, nella quale non vi è spazio per l'uomo e le sue esigenze spirituali; al contrario, per i pensatori religiosi russi, Florenskij e Losev *in primis*, il mondo è concepito come una realtà unica, in cui materia e spirito, fenomeno ed essenza, sono sempre inscindibilmente connessi perché permeati da energie spirituali, che hanno al tempo stesso una base fisica e materiale, agiscono cioè concretamente sul mondo. Di conseguenza in tale mondo non vi è né pensiero puro né essere puro; gli elementi materiali e spirituali – la cosa e il suo significato – esistono soltanto nella loro intima compenetrazione, che avviene nel simbolo. Così, nel mondo materiale si manifesta quell'essenza spirituale che rappresenta il segnale della presenza di un mondo altro, vale a dire la presenza di un principio ideale nel suo "rivestimento corporeo", che è esemplificato nell'immagine dell'uomo quale unità di spirito e corpo, *ličnost'*. A questo proposito, in *Problema simvola i realističeskoe iskusstvo* [Il problema del simbolo e l'arte realistica, 1976] Losev si oppone alle posizioni razionalistiche o irrazionalistiche rispetto al concetto di simbolo, che ne hanno determinato a lungo l'incomprensione. La critica si rivolge in particolare alla "teoria dei geroglifici" di G.V. Plechanov[36], e con essa a tutte le

---

35 Tale osservazione viene estesa in generale a tutte le rappresentazioni artistiche: «Il fatto è, in sostanza, che la rappresentazione di un oggetto, non è lo stesso oggetto in qualità di rappresentazione, non è una copia delle cose, non è il duplicato di un 'angolo' del mondo, ma indica l'originale come suo simbolo», P.A. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, in Id. *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, N. Misler (a cura di), Gangemi, Roma 1990, p. 116. Florenskij si interroga sul concetto di rappresentazione e sul rapporto della funzione simbolica della pittura e le sue premesse geometriche, giungendo alla conclusione che lo spazio pittorico non possa in alcun modo rendere lo spazio reale tramite una semplice proiezione di punti. Di conseguenza, risulta impossibile rappresentare perfettamente un oggetto: «rappresentare lo spazio è possibile, ma non lo si può fare altrimenti che distruggendo la forma del rappresentato», ivi, p. 121. Riprendendo la teoria platonica della rappresentazione come copia, Florenskij afferma che il quadro è "simbolo di un simbolo", allontanamento dal modello. A questo proposito G. Di Giacomo evidenzia come il misticismo dell'icona sia mantenuto anche nell'arte astratta di Kandinskij, che può essere considerata uno sviluppo dell'idea di opera d'arte quale sguardo spirituale che "presenta" senza "rappresentare". L'astrattismo renderebbe allora ancora più manifesta l'astrazione già presente nell'icona. Cfr. G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta. La questione dell'immagine tra presentazione e rappresentazione*, Aesthetica Preprint, № 55 (1999), pp. 9-11.

36 G. Plechanov (1856 - 1918) aveva elaborato un "materialismo dei geroglifici" che, sulla base del materialismo dialettico, portava alle estreme conseguenze il dualismo di fenomeno e noumeno, avvicinandosi per certi versi al sensismo. A partire dal presupposto che la materia nella sua sostanza reale, in sé, è inintelligibile, e proprio la pretesa di conoscerla rappresenterebbe l'errore gnoseologico dell'idealismo, Plechanov sosteneva che si potessero conoscere soltanto le impressioni sensibili, definite "geroglifici"; di

teorie che negano qualsiasi valore al simbolo, etichettandolo come dato puramente soggettivo e dal carattere idealistico[37]. Il simbolo incarna invece l'unità di ideale e reale – il principio dell'ideal-realismo comune a vari pensatori russi del periodo –, è punto di incontro (*arena vstreči*) tra significato e fenomeno; qui diventa chiara la relazione che unisce simbolismo e apofatismo di cui si parlava all'inizio del capitolo, poiché soltanto il primo, in forza della sua natura in divenire, mai fissata, consente all'essenza apofatica di manifestarsi «nei suoi tratti definiti»[38]. Ciò costituisce anche la principale differenza tra simbolo e altre forme espressive, quali schema e allegoria. Queste ultime sono definite forme espressive "meccaniche" – in opposizione all'organicità del simbolismo – in cui esterno e interno, seppure connessi, restano separati.

In *Dialektika mifa,* per delimitare il simbolo come categoria estetica dalle altre modalità espressive – quali schema e allegoria –, Losev approfondisce il concetto di forma espressiva (*vyrazitel'naja forma*), definita come «sintesi di due piani, uno più esterno, evidente, e l'altro interno, significante e sottinteso»[39]. La relazione tra interno ed esterno si osserva non soltanto nel simbolo, ma anche in altre modalità espressive – schema e allegoria – che tuttavia presentano importanti differenze rispetto al primo, fatto che permette a Losev di sottolineare la particolarità dell'espressione simbolica. Il criterio di classificazione dei tre ambiti riguarda infatti la relazione in esse di significato interno e immagine esterna. Lo schema viene definito come quella espressione nella quale l'"interno" viene esperito come "esterno", vale a dire che in esso l'idea non è realmente unita alla cosa esterna. Nello schema l'idea non è già più astratta, ma raggiunge un certo grado di espressione – poiché lo schema quale forma espressiva è metodo di costruzione, struttura unificante, e dunque possiede già una certa forma semantica. Tuttavia, essendo espressione, vale a dire presupponendo un certo rapporto tra significato e idea, la staticità del nucleo semantico interno si fa "metodo" e "legge" di comprensione dell'esteriorità sensibile dell'immagine. Dunque lo schema si colloca a metà tra la categoria logica e il piano fattuale, poiché rappresenta un semplice principio di una certa struttura, e non la sua reale esistenza. In altri termini, nello schema

---

conseguenza, anche i simboli perdevano il loro valore, in quanto prodotti essenzialmente soggettivi. Cfr. A.F. Zamaleev, *Kurs istorii russkoj filosofii* [Corso di storia della filosofia russa], Magistr, Moskva 1996, p. 263.

37 *PSIRI*, p. 7.

38 [в твердых очертаниях] *FI*, p. 733.

39 [синтез двух планов, одного – наиболее внешнего, очевидного и другого – внутреннего, осмысляющего и подразумевающего] *DM*, p. 36.

non si dà coincidenza tra interno ed esterno come fatti, ma soltanto tra di essi come meri significati.

È interessante notare che la forma espressiva dello schema viene esemplificata tramite l'immagine del meccanismo, che Losev oppone all'organismo sulla base del paradigma dialettico intero-parti. L'organismo esprime infatti un legame reciproco tra idea dell'organismo – interno – e organismo in quanto tale – esterno –, tale che l'uno è assolutamente inseparabile dall'altro. Nel meccanismo si osserva invece l'opposto; qui l'idea del meccanismo è data in modo astratto, per cui è del tutto separabile dal meccanismo stesso, perché con essa o senza di essa quest'ultimo resta pura materialità. Di conseguenza, nell'ultimo caso l'idea astratta, non entrando in una relazione sostanziale con il materiale sul quale si realizza, non può in alcun modo modificarlo.

L'altra forma espressiva "meccanica" che Losev prende in esame per distinguerla dal simbolo è l'allegoria, in cui il rapporto tra interno ed esterno è invertito rispetto allo schema, prevale cioè l'aspetto esterno – raffigurativo – rispetto a quello semantico interno. L'immagine in questo caso viene ridotta a una illustrazione dell'idea[40]. Ciò che interessa sottolineare a Losev è da un lato che in queste forme espressive l'idea e l'immagine restano formalmente separate, inserite in un rapporto di opposizione, e dall'altro che il simbolo rappresenta una sintesi di schema e allegoria, poiché ne mantiene sia la sensibilità allegorica che la "metodicità" schematica. Quest'ultimo punto si rivela fondamentale, perché consente di comprendere l'unità di idea e immagine nel simbolo, che si delinea come unità sostanziale.

> Che cosa serve all'espressione perché essa diventi simbolo? In primo luogo, l'espressione della cosa a tal fine va compresa non in un certo senso comune, in modo vago e frusto. L'espressione di una cosa è la sua vita interna nel suo manifestarsi come immagine esterna, e il suo lato esterno nel suo indicare la sua vita interna. L'espressione della cosa è al tempo stesso anche il suo interno e il suo esterno, dove l'uno e l'altro vanno intesi in modo alquanto originale e sostanziale, e non superficialmente, in modo comune e relativo. Al tempo stesso non è affatto necessario che l'aspetto esterno del simbolo sia raffigurato in modo troppo suggestivo. Tale raffigurazione può essere anche insignificante, schematica, ma essa deve necessariamente sostanziale e originale, deve indicare qualcosa di totalmente altro e sottolineare continuamente che qui l'esterno non è soltanto esterno, ma anche interno, sostanziale; mentre l'interno, per quanto esso sia profondo, qui non è soltanto interno, ma anche esterno, o addirittura sensibile[41].

---

40 Cfr. *PSIRI*, pp. 46, 47.

41 [Что же нужно для выражения, чтобы оно стало символом? Во-первых, выражение вещи для этой цели мы должны понимать не как-нибудь обывательски, смазано или стерто. Выражение вещи есть такая ее внутренняя жизнь, которая проявила себя внешним образом, и такая внешняя сторона вещи, которая указывает на ее внутреннюю жизнь. Выражение вещи есть сразу и ее внутреннее и ее внешнее, причем то и другое должно пониматься достаточно оригинально и существенно, а не бегло, обыденно и случайно. При этом вовсе не обязательно, чтобы внешняя сторона символа была слишком красочно изображена. Это изображение может быть даже и незначительным, схематическим,

Nel rapporto tra idea – il momento tetico, *tezis* – e immagine – *obraz* –, emergono innanzitutto due aspetti. Il primo riguarda la differenza tra idea e immagine: «per il simbolo così come lo concepiscono tutte le lingue della cultura, è necessaria un'idea tale che essa non abbia nulla in comune con il contenuto immediato del simbolo stesso»[42]. Ciò determina il fatto che l'ordine simbolico sia essenzialmente "aniconico", con il quale Losev non intende l'assenza di immagine, ma soltanto il fatto che il simbolo registra una preminenza dell'idealità sulla figuratività; rispetto ad altre forme espressive quali ad esempio la metafora[43], l'immagine passa in secondo piano, per lasciare spazio all'idealità (*tezis*)[44].

Il secondo aspetto del simbolo, complementare al primo, consiste nel suo carattere non relativo e casuale, ma necessario, in forza del legame sostanziale tra interno ed esterno. In che modo allora il simbolo "significa"? Losev afferma che «il simbolo della cosa è *struttura espressiva interna-esterna della cosa*, e inoltre il suo *segno*, che nel suo contenuto immediato *non ha alcuna relazione con il contenuto significato*»[45].

но оно обязательно должно быть существенным и оригинальным, указывать на нечто совсем другое и все время подчеркивать, что внешнее здесь не есть только внешнее, но и внутреннее, существенное; а внутреннее, как бы оно не было глубоко, здесь – не только внутреннее, но и внешнее, даже чувственное] Ivi, pp. 260, 261.

42 [Для символа, как его понимают все культурные языки, необходима такая идея, которая не имела бы ничего общего с непосредственным содержанием самого символа] Ivi, p. 262.

43 La metafora viene definita da Losev come simbolo di primo livello, caratterizzato dalla piena equivalenza di idea e immagine. L'immagine metaforica non presenta, come invece accade per il simbolo, alcun rimando a un'oggettualità esterna, ma si tratta di una "espressione autosufficiente" (*samodovlejuščee vyraženie*) risultante dalla giustapposizione di due immagini appartenenti a campi semantici differenti, e che insieme creano un intero, dunque il cui significato si trova già all'interno di tale relazione. Così, le immagini poetiche non si riferiscono ad altra oggettualità se non a quella tramite la quale viene espressa una certa immagine, che a sua volta è il risultato della relazione tra i termini dell'espressione. In questo senso la metafora va intesa come peculiare modalità di creare un'immagine. Tuttavia, tale immagine non coinciderà con quella figuralità nella quale vi è il rimando a un altro oggetto: la caratteristica principale dell'immagine metaforica consiste infatti nell'equivalenza, anche estetica, tra i due piani. Se dunque la metafora svolge una funzione espressiva, l'ambito ermeneutico resta una prerogativa del simbolo. Cfr. ivi, p. 264.

44 A.F. Losev, *Problema variativnogo funkcionirovanija živopisnoj obraznosti v chudožestvennoj literature* [Il problema del funzionamento variabile della figuratività pittorica in letteratura], in A.N. Iezuitov (otv. red.), *Literatura i živopis'* [Letteratura e pittura], Nauka, Leningrad 1982, p. 38. Un pensiero simile compare nei *Frammenti estetici* di Špet, cfr. G.G. Špet, *Estetičeskie fragmenty* [Frammenti estetici], izd. 2-oe, dop., Knižnyj dom "LIBROKOM", Moskva 2010, p. 75.

45 [символ вещи есть внутренне-внешне *выразительная структура вещи*, а также ее *знак*, по своему непосредственному содержанию *не имеющий никакой связи с означаемым содержанием*] *PSIRI,* p. 28. Il corsivo è di Losev.

Il riferimento al simbolo come segno introduce il carattere di rimando della sfera simbolica, nel quale consiste la sua ricchezza semantica, tramite la fondamentale distinzione tra simbolo e segno.

La distinzione loseviana tra simbolo e segno risale a Hegel, il quale aveva definito il simbolo come piano sul quale significante e significato coincidono. Al contrario, nel segno essi non presentano alcun punto in comune. Tale natura del simbolo emerge soprattutto nella sfera dell'arte, come compenetrazione concreta di significato e immagine. Inoltre, nell'*Estetica*[46] l'essenza del simbolo veniva rintracciata nella non univocità del rapporto tra significato e sua espressione, senza la quale il simbolo si ridurrebbe a una semplice giustapposizione di termini.

Se dunque nel segno la polisemia è un ostacolo al suo corretto funzionamento, il simbolo è tanto più semanticamente ricco quanto più significante. Questa dimensione lasciata scoperta dall'apertura plurisignificante della struttura interna del simbolo implica l'attività interpretativa da parte della coscienza del soggetto.

Approfondendo l'analisi dell'atto segnico quale atto noetico-noematico, Losev giunge alla conclusione che per la struttura del simbolo siano necessari una serie di atti – tetico, oggettivizzante, intenzionale, noematico, noetico[47] – che costituiscono la base dell'atto di significazione (*akt oboznačenija*), tuttavia tali atti non esauriscono completamente la semiosi simbolica[48].

---

46 Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, ed. it. N. Merker (a cura di), trad. it. N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Milano 1967, pp. 344-347.

47 La sequenza degli atti riflette il processo di costituzione dell'oggettualità simbolica. Se inizialmente l'oggetto viene posto (atto tetico), il successivo atto oggettivizzante stabilisce la relazione tra questo e il segno corrispondente. Seguono l'atto intenzionale, in cui si costituisce la relazione con l'oggetto, e gli atti noematico e noetico quali ulteriori strutturazioni dell'oggettualità significante. A tali atti fondamentali Losev aggiunge inoltre le modificazioni dell'atto di significazione (*signifikativnyj akt*), in particolare l'atto semiotico – di posizione del segno – e quello semantico, sottolineando tuttavia che tali momenti non possono considerarsi in alcun modo esaustivi nel definire il processo di semiosi simbolica. Cfr. *PSIRI*, pp. 30-38.

48 Losev approfondirà l'analisi della natura segnica del simbolo in *Znak, simvol i mif* [Segno, simbolo e mito, 1982], opera che raccoglie vari lavori di tema linguistico composti tra gli anni Quaranta e Settanta. Qui sviluppa i concetti già introdotti nelle opere giovanili, riprendendoli anche alla luce delle moderne teorie del simbolo e della metafora – quali quelle di Ogden e Richards – e soffermandosi sui concetti di segno, simbolo e mito, che esemplificano tre livelli principali di saturazione semantica. Il simbolo qui viene definito come "immagine-segno", sviluppo del segno quale unità minima del linguaggio, che corrisponde all'immagine nella sua significanza. La differenza con il segno, sottolinea Losev, consiste proprio nel fatto che nel simbolo è presente, oltre alla forma, il contenuto espresso da essa. Nella stessa opera viene inoltre ripreso il rapporto tra simbolo e mito, due modalità espressive fondamentali, e viene fornita un'analisi del "simbolismo mitologico" quale concentrazione dell'esperienza umana che ricorda sotto molti aspetti le pagine di *Dialektika mifa*, cfr. *DM*, pp. 186, 187.

Dunque in Losev prevale una interpretazione del simbolismo per cui esso è rintracciabile in ogni oggetto sensibile, sulla base all'assunto mereologico che ogni cosa è più delle sue manifestazioni: «ogni cosa, per quanto vuota e priva di contenuto, è indubbiamente simbolo, e inoltre simbolo necessariamente infinito, simbolo dell'infinito, che proprio per questo ammette un numero infinito di interpretazioni differenti»[49].

Viene dunque sottolineato il carattere del simbolo come funzione (*funkcija*) stessa della realtà, in cui è presente un rimando indicatorio a un oggetto della coscienza sconosciuto e diverso da quello che è effettivamente presentato. Proprio nella indecifrabilità (*zagadočnost')* viene individuata la principale caratteristica del simbolo, che al tempo stesso la distingue dal puro segno, tale per cui questo consente di avviare le operazioni necessarie per rendere l'oggetto conosciuto. Tale processo viene interpretato come un atto semantico creativo, comprensione dell'oggetto tramite le sue diverse modificazioni nella coscienza del percipiente: «l'essenza del simbolo riguarda il fatto che esso non è mai datità diretta della cosa o della realtà, ma suo compito (*zadannost'*), non la cosa o la realtà quali generazione, ma suo presupposto, sua posizione (*polaganie*)»[50]. La posizionalità simbolica apre dunque una molteplicità di interpretazioni possibili; tuttavia tale plurisignificanza non consiste in un processo infinito, ma le incarnazioni del simbolo hanno anch'esse un limite, un modello di riferimento[51].

Al tempo stesso, infatti, il simbolo possiede una base oggettiva, un generale principio strutturante (*princip konstruirovanija*)*,* che, oltre a sottolinearne la natura segnica, rappresenta un modello semiotico organizzativo e delimitativo rispetto al piano soggettivo dell'elaborazione personale. Se così non fosse, l'aspetto esteriore prevarrebbe sul nucleo

---

49 [всякая вещь, как бы пуста и бессодержательна она ни была, есть, безусловно, символ, и притом обязательно бесконечный символ, символ бесконечности, допускающий по этому самому и бесконечное количество разнообразных интерпретаций] *SS*, p. 333.

50 [К сущности символа относится то, что никогда не является прямой данностью вещи или действительности, но ее заданностью, не самой вещью или действительностью как порождением, но ее предположением, ее полаганием] *PSIRI*, p. 9.

51 La dialettica interna del simbolo è una struttura stratificata, che comprende i momenti di numero – atto di posizione del significato –, emanazione – determinazione qualitativa – e modello – determinazione numerico-qualitativa. Cfr. *SS*, pp. 458, 459. Il modello quale riempimento qualitativo della posizione appare come duplice momento fondativo e conclusivo del percorso semantico.

semantico originario, privando il simbolo della sua specificità: «se il simbolo non indica esattamente ciò di cui è simbolo, in tal caso esso non è affatto un simbolo»[52].

In ogni simbolo è racchiusa una determinata idea che funge da legge della struttura e del suo funzionamento. E poiché nel simbolo si identificano simboleggiato (*oboznačaemoe*) e ciò che simboleggia (*oboznačajuščee*), che presi separatamente non hanno nulla in comune, tale idea centrale del simbolo diventa fulcro della connessione semantica in cui i due poli entrano in relazione. In questo senso, si comprende come Losev attribuisca al simbolo un preciso statuto onto-gnoseologico, come nucleo di significati che vanno al di là di esso, che al tempo stesso è immanente alla sua struttura logico-formale.

In modo analogo, nell'arte la forma visibile e quella invisibile si compenetrano simbolicamente dando origine alla realtà viva e vibrante dell'immagine; in questo senso Losev definisce la forma artistica come "personalità come simbolo o simbolo come personalità" (*ličnost' kak simvol ili simvol kak ličnost'*):

> Non c'è bisogno di specificare che con personalità (*ličnost'*) e corpo, sebbene entro un certo limite essi siano pensati come umani, non bisogna necessariamente comprendere la raffigurazione dell'uomo e del suo corpo. Tutto ciò deve essere contenuto nell'arte come principio. Poniamo che un qualche paesaggio in pittura non contenga né l'uomo, né la sua personalità, né il suo corpo; nondimeno, se questo paesaggio è un'opera d'arte, sarà sempre qualcosa di «vivo», che provoca in noi esternamente un determinato stato di sentimento, pensiero e aspirazione. In esso vi è l'interno, in esso vi è l'interno, in esso vi è significato, vi è comprensione, intelligenza. Di conseguenza, esso è principalmente una certa personalità viva e razionale. L'opera pittorica più smaccatamente «aoggettuale» cade sotto il concetto di forma artistica formulato sopra[53].

La dialettica di intero e parti che costituisce il fondamento teorico della riflessione loseviana sul simbolo si appoggia certamente a Florenskij, per il quale il simbolo è al tempo stesso generale e particolare, astratto e concreto, e che per questo lo definisce rifacendosi alla formula della logica mereologica per cui «la parte è uguale all'intero, mentre l'intero

---

52 [Если символ точно не указывает *на то, чего именно* символом *он является, в этом случае он вовсе не есть* символ] *PSIRI*, p. 126.

53 [Нет нужды оговариваться, что под личностью и телом, хотя в пределе они и мыслятся как человеческие, не нужно обязательно понимать именно изображение человека и его тела. Все это должно содержаться в искусстве как принцип. Пускай какой-нибудь пейзаж в живописи не содержит ни человека, ни его личности, ни его тела; тем не менее, если этот пейзаж есть произведение искусства, он есть всегда нечто «живое», вызывающее в нас внешне определенное состояние чувства, мысли и стремления. В нем есть внешнее, в нем есть внутреннее, в нем есть смысл, есть понимание, есть интеллигенция. Следовательно, он принципиально есть некая живая и разумная личность. Самая рьяная «беспредметная» живопись подпадает под вышеформулированное понятие художественной формы] *DChF*, p. 47.

non è uguale alla parte»[54]. Per sottolineare tale asimmetricità del rapporto tra i due poli del simbolo, Florenskij si rivolgeva al paradigma del mito della caverna platonico, secondo il quale quanto più si è lontani dal fenomeno, tanto più ci si accosta al noumeno, e viceversa. Così, su questo modello, il volto (*lik*) viene assunto quale emblema del simbolo, poiché esso è l'involucro (*oboločka*) fisico della personalità[55], vale a dire il rivestimento materiale – corporeo – di una realtà spirituale – la persona – in cui tali elementi sono dati nella loro indissolubile unità. Se il ragionamento florenskiano si incentra sul concetto di volto[56], la prospettiva di Losev sottolinea invece il carattere simbolico a partire dalla filosofia del nome. Analizzando il modello linguistico di Florenskij, Anna Rezničenko nota infatti che «lo statuto ontologico del linguaggio […] per Florenskij è inferiore rispetto a Bulgakov e tanto più rispetto a A.F. Losev: la comunicazione tra Essenza e soggetto viene realizzata nel suo sistema tramite la categoria di "volto" (*lik*), e non tramite la categoria di "parola" (*slovo*)»[57]. Lo stesso simbolismo dell'icona si osserva infatti anche nella parola. L'atto della denominazione (*imenovanie, nazvanie*) è per Losev il modello per eccellenza della comunicazione simbolica. Nominare tramite la parola permette di superare l'opposizione classica di soggetto e oggetto, che viene meno nell'atto della denominazione. Dal punto di vista gnoseologico, il nome è "ponte tra Io e non-Io", atto di ingresso in una realtà altra.

La dimensione magica della parola – Losev, come Florenskij e Belyj, utilizza proprio il termine *magija* – è presente in qualsiasi atto di comunicazione (*obščenie*), sia esso verbale o intelligente, che ha come risultato una determinata influenza o azione esterna. Seguendo Platone, Florenskij sottolinea nella comunicazione spirituale una natura erotica, poiché l'atto del parlare e dell'ascoltare sono visti come un processo di semina (*oplodotvorenie*), in cui la

---

54 [часть равна целому. Причем целое не равно части] P.A. Florenskij, *U vodorazelov mysli*, in Id., *Sobranie sočinenij*, t. 2, cit., p. 120.

55 Cfr. P.A. Florenskij, *Ikonostas* [Le porte regali], Iskusstvo, Moskva 1995, pp. 69, 70, 88.

56 Va sottolineato che nella lingua russa *lik* (volto) è anche alla radice di *ličnost'* (persona, personalità). Con *ličnost'* Losev indica la compenetrazione simbolica di ideale e reale, vale a dire l'identità di reale e ideale, particolare e generale. La personalità così concepita è allora concretizzazione visibile dell'idealità di cui si fa portatrice.

57 [Онтологический статус языка […] у Флоренского ниже, чем у Булгакова и тем более А.Ф. Лосева: коммуникация между Сущностью и человеком осуществляется в его системе с помощью категории «лика», а не с помощью категории «слова»] A.I. Rezničenko, *O smyslach imen*. *Bulgakov, Losev, Florenskij, Frank et dii minores* [Sui significati dei nomi. Bulgakov, Losev, Florenskij, Frank et dii minores], Regnum, Moskva 2012, p. 34. Con ciò si intende che la filosofia del nome di Florenskij non ha il carattere sistematico che assume in altri pensatori, ma traccia soltanto le linee generali della riflessione filosofica sul nome. Tuttavia è bene notare che la questione della filosofia del nome di Bulgakov, Losev e Florenskij ad oggi non è stata oggetto di uno studio sistematico e approfondito.

parola-seme, penetrando nell'anima, fa germogliare una nuova vita, un nuovo significato; la parola può così creare un ponte con una realtà superiore. Se allora, secondo la definizione florenskiana, «la magia è incontro dell'uomo vivo con la sostanza viva»[58], il simbolo rappresenta l'aspetto concreto, visibile, di tale incontro. È in questa natura magica che risiede la peculiarità del simbolismo dell'opera d'arte.

La stessa logica che governa il funzionamento del simbolo viene rintracciata nella sfera dell'arte quale più alto livello della sua manifestazione. Pur implicando molteplici stratificazioni di senso possibili, il simbolo non si disperde nella polisemia infinita, ma ha in sé il proprio limite, garantito, sul piano dialettico, dalla sua derivazione dalla semantica triadica del senso. L'espressione simbolica, allora, compie con il suo movimento un ritorno energetico verso il nucleo triadico, la fine, per sua stessa tensione interna, viene ricondotta al suo inizio, completando così il cerchio semiotico. Tale legame del simbolo con la sua fonte ne determina anche il carattere oggettivo. Di conseguenza, se ogni arte è per sua essenza simbolica, Losev sembra affermare una certa oggettività dell'opera artistica. Svuotata della sua interpretazione in termini puramente soggettivi ed emozionali, la musica come particolare forma artistica appare così come arte "ontologicamente oggettiva", intendendo con ciò sottolinearne la vicinanza all'essere autentico.

Per comprendere il valore del fenomeno musicale quale espressione simbolica è necessario precisare in che rapporto la musica sia collegata al sentimento. Quest'ultimo infatti viene interpretato in una prospettiva che si allontana dalla concezione romantica per cui la musica genera un particolare emozione nel soggetto.

3.1.2 Il sentimento estetico come forma conoscitiva

Alla categoria del sentimento sono dedicate alcune pagine di *Dialektika chudožestvennoj formy*, dove essa viene analizzata in rapporto a quella che Losev definisce "antinomia dell'isolamento" (*antinomija isoljacii*), vale a dire il rapporto tra oggettualità semantica, o datità in generale – l'*eidos* visibile, *fakt*, *stavšee* –, e struttura semantica che funge da modello (*pervoobraz*). La ricerca della specificità del sentimento estetico viene condotta in

58 [Магия – встреча живого человека с живым веществом] P.A. Florenskij, *Magičnost' slova* [Il valore magico della parola], in Id., *Sobranie sočinenij*, t. 2, cit., p. 256.

una prospettiva che mira a individuarne la struttura logica interna, scartando qualunque presupposto psicologistico:

> Se io, ascoltando un dramma, piango perché provo pena per questo o quel protagonista, la mia percezione del dramma in tal senso è non-artistica, poiché mi rapporto all'eroe non quale struttura puramente semantica, ma quale sostanza viva, vale a dire che entro con esso in una relazione vitale, interessata. La prima condizione di ogni ricezione della forma artistica è vedere nella sensibilità il solo significato intelligibile (*umnyj smysl*)[59].

Ciò che preme sottolineare è il fatto che la sensibilità non si appoggia a un fatto già dato, vale a dire l'opera d'arte nella sua percezione immediata, ma, costituendo una sorta di riflessione su di essa, conferisce una nuova struttura all'oggettualità semantica. Se così non fosse, infatti, verrebbe meno la tesi fondamentale della forma artistica che postula la presenza del modello nell'immagine. Riferendosi al piano semantico, Losev può così affermare che il modello riemerge trasfigurato nel sentimento, il quale ha un valore indipendente dal fatto, o dalla sua realizzazione ("tesi dell'isolamento")[60]. La sensibilità nella ricezione dell'opera artistica non esaurisce completamente la dimensione espressiva, ma è necessaria solo nella misura in cui quest'ultima non può darsi al di fuori del vissuto personale: «nel dramma «vediamo», ma con l'intelligenza (*um*), e non con gli occhi, sebbene di fatto (secondo il "fatto") tramite di essi, e sentiamo non con le orecchie, ma con l'intelligenza, e non i colori, ma i loro *eidos*, e non i suoni, ma *eidos*, miti, forme, vale a dire, in breve, i significati dei colori e i significati dei suoni»[61]. Per chiarire in che modo la

---

59 [Если я, слушая драму, плачу потому, что мне жаль того или иного героя, то мое восприятие драмы в этом смысле не-художественно, так как я отношусь к герою не как к чисто смысловой структуре, а как к живому существу, т. е. вхожу с ним в жизненное, заинтересованное общение. Первое условие всякого восприятия художественной формы есть видение в чувственности только одного умного смысла] *DChF*, p. 101.

60 Nel 1924 Michail Bachtin introduceva il concetto di isolamento (*izoljacija, otrešenie*) come attributo della sfera estetica e funzione primaria della forma artistica, che svincola il contenuto dai suoi rapporti con la realtà naturale, cfr. M.M. Bachtin, *Problema soderžanija, materiala i formy v slovesnom chudožestvennom tvorčestve* [Il problema di contenuto, materiale e forma nell'opera letteraria artistica], in *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let* [Questioni di letteratura ed estetica. Studi di anni diversi], Chudožestvennaja literatura, Moskva 1975, pp. 6-71, in particolare sul concetto di isolamento pp. 59-61. Tramite l'antinomia dell'isolamento Losev tenta così di riconciliare la duplicità di oggetto estetico, che reca in sé una strutturalità semantica definita, e sentimento estetico. Anche Špet aveva analizzato la questione, interpretando tale duplicità come diversa prospettiva su un unico problema, cfr. M.C. Ghidini, *Il pensiero estetico di Gustav Špet,* in A. Dioletta Siclari (a cura di), *Poetiche ed estetiche del primo Novecento in Russia*, cit., pp. 169, 174, 178.

61 [в драме мы «видим», но — умом, а не глазами, хотя фактически (по «факту») и при помощи их, и слышим не ушами, но — умом, и — не краски, но их эйдосы, и не звуки, но — эйдосы, мифы, формы, т. е., короче, смыслы красок и смыслы звуков] *DChF*, p. 102.

sensibilità riconduca il significato oggettuale percepito al suo modello, Losev riprende l'antinomia della comprensione – la relazione simbolica tra significato e fatto –, rileggendola alla luce dell'antinomia dell'adeguatezza – la relazione tra forma artistica e oggettualità semantica. Si rivela così il sentimento come correlato intelligente della comprensione: «Il sentimento si differenzia dalla conoscenza per il fatto che genera il proprio altro da sé all'interno di sé, mentre la conoscenza presuppone tale altro da sé pronto al di fuori di sé»[62]. Se la comprensione consisteva nella relazione del soggetto con l'oggetto, in cui quest'ultimo restava di fatto un oggetto esterno, nonostante la sua modificazione vitale all'interno del vissuto estetico, la peculiarità del sentimento consiste invece nello sviluppare ulteriormente tale presupposto; qui il soggetto non soltanto comprende l'oggetto, ma lo comprende come se stesso, lo interiorizza. […] è da un lato essere quale struttura organica e personale, dall'altro divenire di tale struttura nel flusso alogico della materia estetica, vale a dire espressione dell'*eidos*. Nel sentimento viene rivelata allora la natura stessa del vissuto artistico, che presuppone sempre un certo grado di sdoppiamento, o allontanamento, di immagine e modello. In questo senso Losev individua nel sentimento la sintesi di conoscenza e aspirazione.

> Nella conoscenza l'oggetto è qualcosa di esterno al conoscente, poiché l'oggetto riceve la propria determinazione proprio dall'alterità, e non dal conoscente. Nell'aspirazione (*stremlenie*) l'oggetto, a dire il vero, è colui che aspira, tuttavia si relaziona continuamente all'esterno, all'alterità, e pensa se stesso quale alterità, in divenire. Nel sentimento il soggetto è definitivamente il suo stesso oggetto, che non si perde nell'infinito del divenire, ma che pone — egli stesso — un confine a tale divenire[63].

Il sentimento nasce dalla modificazione intelligente – rivolta verso se stessa – del divenire di essere e non essere che caratterizzava il paradigma conoscitivo, con la differenza che qui la sintesi generatrice degli opposti avviene a livello interno, dove l'altro è la stessa coscienza, «pertanto nel sentimento troviamo quasi un movimento circolare dell'intelligenza su se stessa, attorno al proprio profondo centro interiore»[64]. In altri termini, nel sentimento la

---

62 [Чувство отличается от познания тем, что оно порождает свое инобытие внутри себя, в то время как познание предполагает это инобытие готовым вне себя] Ivi, p. 29.

63 [В познании предметом является нечто внешнее для познающего, ибо предмет этот получает свое оформление именно от инобытия, а не от познающего. В стремлении предметом является, правда, само стремящееся, но и оно все время относит себя к внешнему, к инобытию, и мыслит себя инобытийно–становящимся. В чувстве субъект является окончательно сам для себя объектом, не уплывая в бесконечность становления, но полагая — самим же собою — границу для этого становления] Ivi, p. 30.

64 [В чувстве поэтому мы находим как бы круговращение интеллигенции вокруг себя самой, вокруг своего внутреннего сокровенного центра] Ivi, p. 31.

coincidenza di logico e alogico si dispiega esternamente, si esteriorizza il processo della fusione dei due piani, dato a livello personale. Così, se la comprensione riceve un'espressione, l'interno si esplica nell'esterno, anche il sentimento rappresenta un grado espressivo.

> Sentire significa sempre esprimere, anche se soltanto per sé, dentro di sé, in sé. Il sentimento è la superficie interna dell'espressione. Il sentimento è l'espressione vista dall'interno. E se si astrae dal sentimento la sua struttura strutturale e semantica e lo si estrae dall'elemento dell'autocoscienza e dell'autosensibilità, si ottiene l'espressione. Il sentimento è il punto di coincidenza semantica dell'intelligenza (*um*) alogicamente in divenire, eternamente e costantemente anelante e attratta verso l'infinito, con l'eterna e immobile sculturalità (*izvajannost'*) della struttura finita dell'intelligenza pura[65].

Riportando il discorso all'ambito della musica, si può dunque affermare che il sentimento viene inteso non come semplice effetto che si osserva nel soggetto durante l'ascolto musicale ma come necessaria componente dell'esperienza estetica, caratterizzata da una sostanziale struttura logico-dialettica che garantisce una certa oggettività della ricezione musicale. Una simile posizione si oppone alle diffuse concezioni emozionalistiche in ambito musicale ed estetico, tali per cui il musicologo Ernest Ansermet affermava che «materiale della musica è il sentimento, e non può essere altrimenti. La musica riflette il vissuto»[66]. Per Losev vedere nella musica soltanto uno specchio delle emozioni umane significa alterarne il significato autentico. La volontà di attribuire alla sfera artistica una valenza gnoseologica si realizza allora riconoscendo anche al piano emotivo e sensibile, che ne costituisce la forma ricettiva immediata, un significato preciso. In questo senso il sentimento sembra essere in diretta relazione con i momenti della comprensione e dell'interpretazione, e tuttavia si distingue da essi per il suo carattere espressivo. Si assiste così a un raddoppiamento dell'espressione sul piano emozionale-sensibile, che, uscendo al di fuori del puro intelletto, emerge a livello concreto. Per questo il sentimento si avvicina alla sfera mitica, quale realizzazione esteriore dell'espressione, nella quale piano semantico ed espressivo si compenetrano: «sentire

---

65 [Чувствовать — значит всегда выражать, пусть хотя бы только для себя, внутри себя, в себе. Чувство есть внутренняя поверхность выражения. Чувство есть видимое изнутри выражение. И если в чувстве отвлечь его структурно–смысловой рисунок и взять его из стихии самосознания и самоощущения, то мы получим выражение. Чувство есть смысловое тождество алогически становящегося ума, вечно и неизменностремящегося и влекущегося в бесконечность, и — вечной неподвижной изваянности законченной структуры чистого ума] Ivi, p. 30.

66 [материалом музыки является чувство, и иначе быть не может. Музыка отражает пережитое] E. Ansermet, *Muzykal'nyj opyt i sovremennyj mir* [L'esperienza musicale e il mondo contemporaneo], in Id., *Stat'i o muzyke i vospominanija* [Articoli sulla musica e ricordi], Sovetskij kompozitor, Moskva 1986, p. 81.

qualcosa significa viverla come se essa fosse te stesso»[67]. La stessa modalità del "come se" che caratterizzava la coscienza mitica, nella quale non vi è distinzione tra dimensione reale e ideale, si applica anche al piano dell'interiorità. In tutto il ragionamento loseviano si osserva allora la volontà di ricondurre il piano soggettivo, inevitabile componente dell'ambito estetico, a un principio stabile. Il sostrato oggettivo della sensibilità viene giustificato dal suo inserimento in una prospettiva logico-dialettica che qui emerge come progressiva irradiazione, per utilizzare in immagine loseviana, all'interno della dialettica dell'intelligenza. A partire dall'espressione, momento finale della dialettica loseviana, si assiste infatti a un ulteriore svolgimento del procedere dialettico verso la fattualità che si configura come una sfera che va in un certo senso a sovrapporsi alla prima. Di conseguenza, dall'espressione si passa alla comprensione, all'interpretazione, al sentimento. Così inserita in una linea di sviluppo precisa, l'emozione non può prescindere dalla fonte da cui dipende. Ciò trova conferma nel fatto che in alcuni punti Losev introduce il più ampio concetto di affezione (*affekt*). Di derivazione florenskiana, che l'aveva trattava in relazione al culto[68], l'affezione viene intesa come azione dell'oggetto sul soggetto. È interessante notare che si ripete la stessa dinamica che caratterizza il nome quale *strumento* di comunicazione con la realtà, di relazione con l'oggetto. L'accento sulla concretezza dell'attività intellettuale espressa nell'affezione trova una conferma, per Losev, nel mito. In *Dialektika mifa* egli sostiene che alla base del mito sta una forma di affezione, intesa come aspetto concreto della sua struttura, "attività sensibile" (*oščuščaemaja dejatel'nost'*): «il mito è sempre estremamente pratico, basilare, è sempre emozionale, affettivo, vitale»[69]. Si ripresenta allora quell'unione di sensibilità e intelletto che costituiva la forma mitica. Nella trattazione

---

67 [Чувствовать что–нибудь — значит переживать его так, как будто бы оно было ты сам] *DChF*, p. 30.

68 Cfr. P.A. Florenskij, *Filosofija kul'ta* [Filosofia del culto, 1918]. «Dal culto procede tutto ciò che poi si mondanizza nella cultura: la filosofia, la scienza, le forme di vita comune, l'arte. Il culto (e la sua base, il mistero dell'Eucaristia) è fondamento sacro e unico del pensiero vivo, della creazione, della vita comune» [Из культа исходит все, что затем обмирщается в культуре: философия, наука, формы общественности, искусство. Культ (и его основа—таинство Причащения) есть священная и единственная основа для живой мысли, творчества, общественности], P.A. Florenskij, *U vodorazdelov mysli*, cit., p. 10. Anche in *Stolp i utverždenie istiny* [La colonna e il fondamento della verità] viene sviluppato il tema del culto ortodosso; il culto emerge come organismo vivo al cui culmine viene posto il mistero eucaristico della trasfigurazione del corpo divino. Qui, come nel simbolo e nel mito, lo scopo è riunire spirituale e materiale tramite un sistema di simboli che si riflettono l'uno nell'altro, in modo tale che la struttura del culto stesso si avvicina alla struttura dell'uomo.

69 [Миф всегда чрезвычайно практичен, насущен, всегда эмоционален, аффективен, жизнен] *DM*, p. 14.

dell'affezione – e, dunque, del mito – come forma di azione del significato sulla realtà si avverte l'influenza dei simbolisti, in particolare di Vjačeslav Ivanov, che al rapporto tra mito e arte simbolica aveva dedicato gran parte della sua riflessione[70].

A questo proposito Losev cita Wilhelm Wundt (*Mythus und Religion,* 1905-1909), che aveva definito il mito come particolare "movimento espressivo" (*vyrazitel'noe dviženie*), *Ausdruckbewegungen*: «Tale movimento espressivo si distingue poi nel rituale magico e nel culto da un lato, e nell'attività creativa della sfera dell'arte dall'altro. Qui al tempo stesso si radica il motivo dello stretto legame tra arte e mito, specialmente nei primi tempi, quando il mito influisce sull'arte così come l'arte sul mito»[71]. Fonte della mitopoiesi sarebbe dunque il tentativo di soddisfare un affetto. Lo stesso presupposto si ritrova in P.A. Florenskij, quando sosteneva che «la finalità del culto è proprio quello di trasformare il naturale singhiozzo, il naturale grido di gioia, il naturale giubilo, nel canto sacro, nella parola sacra, nel gesto sacro. [...] il culto […] afferma l'intera natura umana, con tutti i suoi affetti: esso porta ogni affetto alla sua più grande ampiezza possibile»[72].

---

[70] Nella concezione ivanoviana il mito è un simbolo vivificato. Qui emerge la vicinanza con Losev, per il quale il mito rappresenta allora un simbolo avente un maggiore grado di espressività, quale modificazione intelligente di quest'ultimo, o personalità. A proposito della mitopoiesi Ivanov scrive: «Quando il sentimento artistico immediato trasforma il simbolismo dell'arte in una nuova interpretazione del mondo, chiamiamo l'artista creatore di miti, e la sua attività – mitopoietica. La differenza del mito, innalzato dall'artista, dalla favola, da lui raccontata, consiste nel fatto che egli può essere in disaccordo con la propria favola, mentre il mito è la sua testimonianza che proprio così, e non diversamente, si sono unite in lui tutte le emozioni, tutte le esperienze e le conoscenze della sua vita; toglietegli il mito, – e il mondo si celerà per lui, diventerà incomprensibile», V.I. Ivanov, *Čiurlionis e il problema della sintesi delle arti,* [tit. orig. *Čiurlionis i problema sinteza iskusstv*], trad. it. P. Galvagni, in L. Quattrocchi, *M.K. Čiurlionis: preludio all'astrattismo,* Pendragon, Bologna 2000, p. 70.

[71] [Это выразительное движение дифференцируется затем на чародейское и культовое действие, с одной стороны, и на творческую деятельность в сфере искусства – с другой. Здесь в то же время коренится причина тесной связи между искусством и мифом, особенно на первых порах, когда миф так же влияет на искусство, как и искусство – на миф] A.F. Losev, *Roždenie mifa* [La nascita del mito], in Id., *Na rubeže epoch. Raboty 1910-ch – načala 1920-ch godov*, cit., p. 214. L'opera citata, la cui composizione risale al 1918-1919, rappresenta una tappa importante nello sviluppo della riflessione sulla mitologia antica, in particolare per l'elaborazione di alcune idee successivamente sviluppate in *Dialektika mifa.* Qui Losev analizza il problema della nascita del mito ricollegandola alla dottrina della parola e della nascita della poesia. La narrazione mitica si trasforma nella sfera artistica in epica popolare, e successivamente in poesia. Il rapporto tra mito e poesia viene inoltre sviluppato a proposito del loro rapporto con il simbolo, dove il mito rappresenta la massima espressività e la più concreta ipostatizzazione del simbolo, cfr. *DM*, pp. 57-71. Wundt resterà un riferimento importante anche in *DM*, sempre in relazione al legame tra mito e affezione: «Già Wundt ha mostrato esemplarmente come alla base del mito stia una radice affettiva, poiché esso è sempre espressione di queste o quelle esigenze e aspirazioni vitali e basilari» [Уже Вундт хорошо показал, что в основе мифа лежит аффективный корень, так как он всегда есть выражение тех или других жизненных и насущных потребностей и стремлений], *DM*, p. 11.

[72] [Назначение культа - именно претворять естественное рыдание, естественный крик радости, естественное ликование - в священную песнь, в священное слово, в священный жесть.

La stessa struttura mitica viene conservata nella ricezione dell'opera d'arte e in particolare nella sfera in cui soggetto e oggetto vengono riuniti. Nell'antichità la nascita del mito è determinata dal principio religioso del "panenoteismo" (*panenoteizm*) che, fondandosi sui tre momenti di affezione, spiritualità universale (*vseobščaja duševnost'*) e non separatezza io-mondo, sottolinea la base ontologica della dimensione mitico-religiosa[73]. Così il mito va a coincidere con la sfera in cui l'altro viene esperito dal soggetto in modo diretto, nella dimensione "dell'autentica comunicazione vitale di soggetto e oggetto, vale a dire dove vi sono soggetto e oggetto di sentimenti, volontà, affetti, ecc.»[74]. La relazione vitale soggetto-oggetto che costituisce la base su cui si sviluppa il mito trova la sua espressione più immediata nell'interiorità. In tal modo, il sentimento non è semplicemente contenuto dell'esperienza, necessario correlato del vissuto estetico, ma viene concepito come sintesi unificante che avviene nella conoscenza umana.

Nei lavori successivi sulla musica al sentimento e all'affezione sarà sostituito il concetto di languore (*tomlenie*). Anch'esso svolge una funzione analoga, rappresentando una modalità di rapporto con l'oggetto, che tuttavia qui è esperito non nella sua datità, ma nella modalità stessa in cui tale oggetto si dà alla coscienza. In questo caso la sfera intelligente dell'espressione dà luogo a un sentimento che è solo apparentemente negativo; con esso Losev intende evidentemente il contatto dell'uomo con la sua interiorità. Ciò costituisce la specificità del sentimento musicale rispetto alle altre arti:

> […] non ci sbaglieremo dicendo che quell'agitazione interiore che ci provoca il fenomeno musicale, sempre e ovunque, presso tutti i popoli e le genti e in ogni epoca storica, è del tutto incomparabile con quelle impressioni estetiche che riceviamo dagli oggetti extra-musicali. L'uomo esperisce un tal genere di agitazione interiore perché la musica gli dà non una qualche immagine fissa e stabile, seppur bellissima, ma gli raffigura l'*origine* stessa di tale immagine, il suo *sorgere,* sebbene qui vi sia anche la sua *scomparsa*[75].

[...] культ […] утверждает всю человеческую природу, со всеми ее аффектами; он наводит каждый аффект до его наибольшего возможного размаха] P.A. Florenskij, *Filosofija kul'ta* [Filosofia del culto], Akademičeskij proekt, Moskva 2014, p. 126.

73 A.F. Losev, *Rožd*e*nie mifa*, cit., p. 220.

74 [сфера подлинно жизненного взаимообщения субъекта и объекта, т. е. где есть субъект и объект чувства, воли, аффектов и пр.] *DM*, p.72.

75 [мы не ошибемся, если скажем, что тот внутреннее волнение, которое доставляется нам музыкальным феноменом, всегда и везде, у всех народов и племен и в любые исторические эпохи совершенно не сравнимо с тем эстетическим впечатлением, которое мы получаем от внемузыкальных предметов. Такого рода внутреннее волнение человек переживает потому, что музыка дает ему не какой-нибудь устойчивый и неподвижный, хотя и самый прекрасный образ, но рисует ему само *происхождение* этого образа, его *возникновение*, хотя тут же и его *исчезновение*] A.F. Losev*, Osnovnoj*

Il *languore* non ricollega direttamente il soggetto all'oggetto estetico, com'era per il sentimento e la comprensione, ma è manifestazione dell'essenza stessa del divenire musicale. Quest'ultimo non deve essere inteso in senso romantico, ma come espressione di una intenzionalità interna alla musica stessa, analoga alla direzionalità espressa dal ritmo di cui si parlava in relazione al tempo. In un certo senso, dunque, il languore, quale correlato sensibile del divenire, riflette l'aspirazione umana a raggiungere un oggetto che si rivela sempre sfuggente. Questo ci riporta al problema del significato musicale, vale a dire della definizione dell'oggetto musicale.

3.1.3 La forma del Caos: il significato musicale

Losev avvia la propria indagine sul significato musicale operando preliminarmente una riduzione dell'oggetto stesso della musica, ovvero mirando ad individuare precisamente l'essenza dell'oggetto musicale, liberando con ciò l'analisi da ogni residuo estraneo, "extra-musicale". Una operazione di questo tipo significa per Losev, oltre che epurare il discorso filosofico da residui psicologistici e naturalistici, ristabilire il corretto rapporto logico tra causa ed effetto, che era stato al centro della sua disamina critica delle leggi della logica formale (*zakony osnovanija)* in *Muzyka kak predmet logiki*. In particolare, l'approccio delle scienze che pretendono di studiare la musica – fisiologia, fisica, psicologia – è compromesso dall'inversione causale tra l'oggetto eidetico reale e le sue modalità di manifestarsi. Così, se la fisiologia afferma che oggetto della musica sono le impressioni generate dai suoni, le onde sonore che agiscono sull'apparato sensorio, è perché confonde la causa con l'effetto. L'onda sonora non è essa stessa oggetto, ma modalità di darsi dell'oggetto musicale. In modo analogo viene scartato il punto di vista psicologistico, poiché il vissuto musicale che questo pone al centro della sua analisi, comportando una ricezione diversa in soggetti diversi, non può essere considerato oggetto della musica. Tali approcci non considerano il fatto che ciò che pongono come materia di indagine sono soltanto condizioni preliminari, e non oggetti della musica. Non si tratta, prosegue Losev, neppure di ricondurre la specificità della musica a un certo significato sociologico; pur non negando il fatto che ogni arte è sempre prodotto di un determinato processo sociale, che l'opera musicale rappresenta un fenomeno storico-

vopros filosofii muzyki [La questione fondamentale della filosofia della musica], in Id., *Filosofija. Mifologija. Kul'tura*, cit., p. 324.

sociale – tesi, che, come si vedrà, accoglie, sviluppandola però in senso idealistico –, non si può affermare che questo esaurisca il suo oggetto. Infine, Losev si rivolge alla diffusa definizione della musica come arte essenzialmente temporale[76]. Il tempo è ciò che in musica più si avvicina alla "datità immediata della coscienza" (*neposredstvennaja dannost' soznanija*)[77].

> Il tempo è durata pura; e da cosa sia riempita tale durata la musica pura non dice ancora nulla, sebbene di fatto essa sia quasi sempre riempita qualitativamente da qualcosa. […] Evidentemente la musica è un certo genere di struttura particolare, che si realizza in questo o quel tempo (*vremja*) o viene eseguita in questo o quel tempo (*temp*), ma di per sé non è né tempo né un determinato tempo (*temp*)[78].

Non è necessario per l'analisi dell'oggetto musicale ricondursi a immagini, poiché esse non sono una caratteristica necessaria dell'opera musicale. In ciò emerge la presa di distanza dalla concezione della musica come arte raffigurativa. In altri termini, Losev esclude ogni riempimento qualitativo della musica, che pur essendo componente essenziale di un'opera non ha un legame diretto con l'oggetto musicale: «dobbiamo tenere conto di tutto questo contenuto figurativo, rappresentativo o ideale della musica a ogni passo, ma tutto ciò non è affatto musica, ma soltanto questo o quel principio ideal-artistico. Debussy ha raffigurato in musica "il riposo pomeridiano di un Fauno", ma il riposo pomeridiano di un Fauno non è musica»[79]. Escludendo dalla musica la sua qualitatività – il "riempimento" in termini spazio-temporali, vale a dire l'alterità rispetto all'*eidos* della temporalità –, si ottiene il divenire quale "tempo fluente non-qualitativo" (*beskačestvennoe protekajuščee vremja*). Ciò

---

76 Nella teoria della musica il concetto di tempo è stato introdotto da M. Hauptman a metà del XIX secolo (*Sulla natura dell'armonia e della metrica*, 1853, che tuttavia non presenta riflessioni sul concetto di tempo in sé), mentre il problema delle strutture temporali della musica era già stato oggetto di analisi dei teorici di XVIII-XIX secolo. Nel XX secolo il tema del tempo troverà espressione in Husserl (tempo-coscienza), Bergson (tempo-durata), Heidegger (tempo-presenza).

77 Cfr. A.F. Losev, *Osnovnoj vopros filosofii muzyki*, cit., p. 319.

78 [Время есть чистая длительность; а чем заполнена эта длительность, об этом чистая музыка пока еще ничего не говорит, хотя фактически она почти всегда чем-нибудь качественно заполнена. […] Очевидно, музыка есть некоторого рода специфическая структура, которая осуществляется в том или другом времени или исполняется в том или другом темпе, но сама по себе не есть ни время, ни определенный темп] Ivi, p. 320. Va precisato che qui l'italiano "tempo" traduce contemporaneamente due parole russe: *vremja* – il tempo in senso proprio – e *temp* – il tempo musicale. Dal momento che non è stato possibile trovare un'altra traduzione, per ragioni di chiarezza nel riferirci al tempo musicale indicheremo tra parentesi l'analogo russo (*temp*).

79 [Все это образное, картинное или идейное содержание музыки мы должны учитывать на каждом шагу, но все это является лишь тем ли иным идейно-художественным принципом, а отнюдь не музыкой. Дебюсси изобразил в музыке «полуденный отдых Фавна», но полуденный отдых Фавна не есть музыка] Ivi, p. 322.

significa che nella musica pura si dà il divenire senza tenere conto di ciò che diviene. Il parallelo con le operazioni matematiche, che hanno senso logico di per sé, anche quando non vengono applicate a oggetti concreti, sorge spontaneo se si considera lo stretto legame che lega musica e numero; entrambe le sfere si collocano in un momento che precede la determinazione qualitativa, nel momento semantico iniziale dell'atto del porre (*polaganie*), in cui non si è ancora definito ciò che viene posto (*položennoe*):

> Il divenire è innanzitutto nascita. Tuttavia, è quella nascita che al tempo stesso è annientamento. Nel divenire non vi sono punti isolati, tali che, una volta sorti, rimangono sempre immobili, fissi e non soggetti ad alcun annientamento. Al contrario, ogni punto del divenire nel momento stesso in cui appare, scompare. Per questo il divenire non si può in alcun modo scomporre in punti fissati o rappresentarselo composto da punti separati e immobili[80].

La continuità del divenire, che nega la discontinuità del punto isolato, va ricondotta alla distinzione di tempo finito divisibile – processualità composta dalle dimensioni lineari di passato, presente e futuro – e durata indivisibile e infinita – nella quale, per sua stessa definizione, può durare soltanto ciò che permane identico – che Losev tenta di conciliare. Il divenire esprime allora la duplice essenza della temporalità; da un lato il tempo nel suo svolgersi progressivo è continua generazione del nuovo, dall'altro, esso è un tutto intero nel quale la creazione di ogni punto viene ricondotto, tramite la sua fine, all'immobilità che caratterizza la durata. Il continuo processo ciclico di nascita, vita e morte dell'esistenza umana trova la sua più diretta espressione nella musica, infatti «dove, se non in musica, si può trovare un'arte che parli non degli oggetti, ma del loro stesso sorgere, del loro svilupparsi e della loro fine? […] il fenomeno musicale non è altro che tale processualità stessa della vita»[81].

---

80 [Становление есть прежде всего возникновение. Однако это такое возникновение, которое в то же самое время является и исчезновением. В становлении нет таких изолированных точек, которые, однажды возникнув, так и оставались бы все время неподвижными, устойчивыми и не подлежащими никакому исчезновению. Наоборот, всякая точка становления в тот самый момент, когда она появляется, в этот же самый момент и исчезает. Поэтому становление ни в каком случае нельзя разбить на устойчивые точки или представить себе составленным из отдельных и неподвижных точек] Ivi, p. 323.

81 [где же, кроме музыки, можно найти искусство, которое говорило бы не о самых предметах, но именно об их возникновении, их расцвете и их гибели? […] музыкальный феномен есть не что иное, как сама эта процессуальность жизни] Ivi, p. 325. A questo proposito Ivanov riporta la classificazione delle arti a partire dalla dualità di temporalità e spazialità, i poli di musica e architettura, che risale alla gerarchia schopenhaueriana e nietzscheana, per cui ogni forma artistica reca in sé un diverso grado di spirito musicale, cfr. S.D. Titarenko, *Ot melosa – k logosu: mif i muzyka v filosofii iskusstva Vjačeslava*

Si delinea allora un accostamento tra tempo, musica e vita, dimensioni accomunate dalla presenza del divenire quale flusso continuo (*splošnaja tekučest'*). La musica è l'arte più oggettiva perché riflette il carattere processuale non soltanto della realtà, ma anche della vita interiore, della coscienza. Le altre arti – Losev si riferisce innanzitutto alle arti figurative, quali pittura e scultura – per loro essenza sono date in una forma fissata e stabile, dunque afferrano soltanto un momento di questa vita; la musica esprime invece la nascita e la scomparsa stessa di quegli oggetti che sono raffigurati dalle altre arti. Tale caratteristica di processualità è resa in musica attraverso la forma sensibile, dunque, «la musica si distingue dalle altre arti non per la sua forma artistica (che, ad esempio, nel ritmo o nel metro può del tutto coincidere con la forma poetica), ma esclusivamente per la sua oggettualità eidetica, e precisamente per il fatto che tale oggettualità rimane esclusivamente *alogica e in divenire*»[82]. In questo modo si comprende come Losev possa sostenere che la musica è sintesi di forma e assenza di forma, riproponendo una formula antinomica; la musica rappresenta un'arte unica nel suo genere proprio perché, pur realizzandosi concretamente in una forma sensibile, quale è l'opera musicale, la sua essenza consiste nell'assenza di forma della processualità[83].

In *Muzyka kak predmet logiki* Losev tenta di chiarire che cosa sia la musica dal punto di vista eidetico, proponendo prima di tutto di vedere dapprima «la musica strutturata in concetti»[84], e soltanto successivamente definirne la specificità oggettuale, tramite la spiegazione dialettica. La fenomenologia della musica «si pone il compito di costruire l'oggetto musicale vivo nella coscienza, utilizzando al tempo stesso la descrizione e la

Ivanova [Dal *melos* al *logos*: mito e musica nella filosofia dell'arte di Vjačeslav Ivanov], in "Vestnik Russkoj christianskoj gumanitarnoj akademii", t. 15, vyp. 4 (2014), pp. 154, 155.

82 [Музыка отличается от прочих искусств не своей художественной формой (которая, напр., в ритме или метре может вполне совпадать с поэтической формой), но исключительно только эйдетической предметностью, а именно что предметность эта остается исключительно *алогически-становящейся*] *MPL*, p. 585

83 Nel sottolineare il carattere irrazionale e acosmico (*akosmičeskoe*) dello "spirito della musica" Losev segue la tradizione romantica – Wagner, Schopenhauer – e in particolare nietzscheana, veicolata dai simbolisti – Ivanov, Belyj, Blok. Sul rapporto tra alcuni temi nietzscheani e il simbolismo russo, con particolare riferimento a Ivanov, si veda I.B. Kondakov, Ju.V. Korž, *Fridrich Ničše v russkoj kul'ture Serebrjanogo veka* [Friedrich Nietzsche nella cultura russa del secolo d'argento], in "Obščestvennye nauki i sovremennost'", № 6 (2000), pp. 176-186.

84 [музыку, конструированную в понятиях] *MPL*, p. 419.

costruzione di concetti esclusivamente astratti, e non immagini artistiche»[85]. Il riferimento alla vitalità e alla concretezza dell'oggetto musicale fa sì che il discorso loseviano assuma la forma di un percorso di risalita dal sostrato fisico della musica al suo aspetto più astratto, extra-fenomenico. La parte fenomenologica dell'analisi costituisce il momento preliminare che vede nell'oggetto soltanto le relazioni formali di singole datità essenziali, e non le datità stesse, in una modalità che opera a partire da una cosa non fisica – il fenomeno musicale, privo di solide caratteristiche spazio-temporali – per pensarla come fisica. L'implicito assunto naturalistico – non dialettico –, necessario per giungere alla definizione della struttura logico-descrittiva della musica così come è data nel pensiero astratto, non comporta tuttavia uno snaturamento dell'oggetto musicale:

> L'estetica fenomenologica, fornendo un'immagine astratta della musica viva, lascia la musica viva e la ricezione viva di essa intatte e dice soltanto: tale è la musica strutturata in concetti. Il fatto che io abbia costruito la musica in concetti non comporta che al tempo stesso la musica viva venga meno. Del resto nessuno va a un concerto per percepire la musica strutturata in concetti. Una tale musica è necessaria soltanto al filosofo, e inoltre soltanto quando egli non si trova a un concerto[86].

Questa precisazione evidentemente serve a evitare fraintendimenti in termini di astrattezza; l'analisi di Losev infatti riguarda la musica nel suo essere, al di là di ogni sua manifestazione fenomenica. Al tempo stesso, Losev sembra operare una distinzione interna all'essere musicale tra essere ontologico – l'"essere musicale puro" – ed essere estetico – l'essere musicale quale espressione artistica[87]. Lo scarto tra le due modalità di approccio all'oggetto musicale sta nel grado di presenza della forma (*oformlenie*); se infatti l'essere della musica come arte non può non avere una certa forma, l'essere musicale puro è

---

85 [ставит своею задачею конструкцию живого музыкального предмета в сознании, пользуясь при этом описании и конструировании исключительно отвлеченными понятиями, а не художественными образами] Ivi, p. 418.

86 [Феноменологическая эстетика, давая отвлеченную картину живой музыки, оставляет живую музыку и живое восприятие ее нетронутым и только говорит: такова музыка, конструированная в понятиях. Из того, что я конструировал музыку в понятиях, не следует, что тем самым уничтожена живая музыка. Ведь никто и не идет на концерт, чтобы воспринимать музыку конструированную в понятиях. Такая музыка нужна только философу, да и ему только тогда, когда он не на концерте] Ivi, p. 419.

87 L'estetica fenomenologica ribalterà la distinzione loseviana tra artistico ed estetico. Se già Husserl aveva distinto opera d'arte in quanto cosa sensibile e in quanto oggetto estetico-ideale, R. Ingarden, indagando lo statuto ontico dell'oggetto estetico, lo definirà invece un particolare tipo di concretizzazione – dunque, alla presenza di un soggetto – dell'opera d'arte. Cfr. G. Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Editrice Antenore, Padova 1976, p. 66.

«massima assenza di forma e caoticità […] In ciò, per usare impropriamente un termine indefinito, consiste la forma della musica, la forma del caos»[88].

L'analisi genetica fenomenologica si pone su un piano astratto che tuttavia ha il merito di fissare le antinomie del fenomeno musicale; da tale momento preliminare emerge che la materia musicale è analoga all'oggettualità pura corrisponde alla materia iletica, vale a dire a quella materia che «non mostra il suo volto completo»[89]. Non si rende necessaria una seconda intuizione: all'astrattezza della posizione descrittiva segue il movimento inverso della dialettica, che ripercorre i momenti individuati dall'analisi iniziale per ricondurli a una unitarietà. A questo punto, Losev introduce i principi della logica iletica, così definita in quanto riflette la struttura alogica della forma musicale, e che coincide con la realizzazione del divenire nella materia artistica. La naturale conseguenza dell'applicazione del pensiero astratto e discontinuo (*diskretnyj*) all'essere musicale condurrebbe infatti alla contraddizione. La logica astratta rappresentata dal quadruplice principio di ragioni sufficiente (*zakon osnovanija*), che, fondandosi sulle tre leggi logiche aristoteliche, postula la separazione tra A e B e al tempo stesso la loro relazione esteriore e meccanica, si rivela inadatta a comprendere l'essenza dell'essere musicale, il cui principio corrisponde alla legge della nascita (*zakon roždenija*), secondo l'antico paradigma "tutto in tutto" (*vse vo vsem*). L'indagine di tale sfera costituisce allora "la questione fondamentale della filosofia della musica" (*osnovnoj vopros filosofii muzyki*) che sarà oggetto dell'omonimo articolo del 1978.

Nella relazione del 1920-1921 di *Muzyka kak predmet logiki* l'oggettualità estetica veniva inizialmente definita come *coincidentia oppositorum*. In particolare, nella sezione intitolata *Muzykal'nyj mif* [Il mito musicale], Losev tentava di esprimere l'incomunicabilità dell'essenza musicale in forma letteraria. Quello che a tutti gli effetti ricorda una narrazione mitologica – non soltanto perché narra una genesi, ma anche per la forma narrativa stessa, che presenta ricorrenti personificazioni e simboli – in realtà appare come è un tentativo di riunire due grandi concezioni riguardo alla musica. La prima è quella romantica che risale a Wagner, Schopenhauer, Nietzsche, Skrjabin, e Blok, che vede nella musica l'elemento caotico e dionisiaco, il wagneriano principio femminile o la cieca volontà che ne costituiscono l'aspetto irrazionale e inconscio; la seconda invece si avvicina allo spirito

[88] [предельная бесформенность и хаотичность [...] В этом, если угодно злоупотребить неопределенным термином — форма музыки, т.е. форма хаоса] *MPL*, pp. 420, 421.

[89] [не явившее своего полного лика] Ivi, p. 426.

cristiano, che afferma la possibilità della trasformazione del caos in una forma armonica (Ivanov, Belyj). In quest'ultimo caso la forma musicale viene interpretata quale principio teurgico e religioso, capace di esprimere l'inesprimibile.

Losev sintetizza tali concezioni arrivando a concludere che la forma mitica della visione del mondo musicale corrisponde al piano della personalità, del vissuto personale dei piani dell'essere, in cui si realizza la ricongiunzione del sostrato profondo dell'essere, inaccessibile al pensiero, e del mondo della visibilità e della forma[90].

Il vissuto musicale assume allora la forma di una dimensione mistica, in cui il soggetto getta lo sguardo nello scuro abisso dell'essere stesso; la musica apre «l'elevazione ai confini cosmici e l'esperienza del modo visibile come instabile copertura degli oscuri orrori dell'essere in generale»[91]. Non è difficile riscontrare in questi passaggi loseviani un riferimento piuttosto evidente tanto a Schopenhauer quanto al Nietzsche de *La nascita della tragedia*, in effetti proprio a partire dalla formulazione nietzschiana di "spirito della musica" Losev introduce un correttivo nell'idea della nascita della tragedia dallo spirito della musica: «La vera musica non è fatta di suoni, ma di elementi dello spirito. Indubbiamente, dire che la tragedia è nata dalla musica o dallo spirito della musica non è esatto. È più esatto dire che la tragedia è nata dalla sensazione di assenza di forma, della qualitatività caotica dell'essere, che accoglie nell'anima la stessa dissonanza, principale e sostanziale»[92].

In seguito l'oggetto musicale riceve una caratterizzazione maggiormente definita ed epurata da elementi romantici, evidentemente anche in relazione al progressivo sviluppo di un linguaggio filosofico autonomo. Il discorso relativo al divenire quale oggetto autentico del fenomeno musicale prende avvio dalla questione del tempo, per poi riprendere i punti principali della filosofia loseviana.

Il divenire musicale viene accostato alla struttura della durata temporale, nella quale, esaminandone un segmento, si può dire che può essere diviso all'infinito, poiché tra due punti, per quanto essi siano vicini, è sempre possibile trovarne un terzo. Il paradigma

---

90 A.F. Losev, *Stroenie chudožestvennogo miroosčuščenija*, cit., p. 316.

91 [возвышение до космических граней и переживание видимого мира как непрочного покрывала темных ужасов бытия вообще] Ivi, p. 317.

92 [Настоящая музыка не состоит из звуков, но — из элементов духа. Правда, сказать, что трагедия произошла из музыки или из духа музыки, это — неточно. Точнее сказать, что трагедия произошла из ощущения бесформенности, хаотической качественности бытия, поселяющей в душе тот же диссонанс, принципиальный и существенный] Ivi, p. 320.

cantoriano dell'infinito attuale che viene qui ripreso e inserito nel discorso musicale in relazione al tempo funge da modello per l'intera disamina dell'oggetto musicale. La linea temporale viene infatti concepita come sintesi di discontinuità – il punto, o il singolo momento – e continuità – lo sfondo comune sul quale si svolge l'esecuzione dell'opera musicale. Così, il divenire musicale emerge come continua tensione dinamica di un momento dell'infinito al momento successivo. Nella successione di suoni che costituisce l'esecuzione musicale ogni singolo momento dipende dal precedente, e tende al successivo; così, come sottolineava Husserl analizzando la temporalità, nella melodia ogni suono dura più di quanto risuona, vale a dire che la sua densità temporale nella coscienza dura più della sua durata reale. Ciò ci riporta al problema della comprensione, che nella ricezione estetica, e musicale soprattutto, avviene nel tempo, l'unità della comprensione dell'opera d'arte musicale dipende dal rapporto intero-parti. La somma dei suoni in musica non esaurisce l'opera musicale nella sua integrità finita, ma esprime sempre qualcosa che va al di là della loro somma[93]. Suoni, accordi, ritmo e armonia vengono riuniti in una unità ideale che non permette di individuare i singoli momenti; nessun tono o suono può essere compreso al di fuori della sua relazione con il precedente e il successivo. tuttavia a livello ricettivo la molteplicità dei suoni viene compresa come qualcosa di semplice e unitario. L'opposizione di forma e mancanza di forma a livello dialettico qui viene sviluppata in senso dialettico dunque si può esperire (*pereživat'*) l'oggetto musicale, ma non pensarlo, vale a dire comprenderlo logicamente. Proprio la natura essenzialmente non discorsiva del fenomeno musicale consente una immersione immediata del soggetto nella realtà dell'oggetto:

> […] l'uomo che non ha mai pensato all'infinito e non ha mai concepito l'infinito alla luce del finito, e il finito alla luce dell'infinito, durante l'ascolto della musica inizia improvvisamente ad avvertire l'unione e la piena inseparabilità dell'uno e dell'altro, inizia a riflettere su questo, inizia a sentirlo[94].

---

93 Cfr. *MPL*, p. 421. La "legge della nascita" (*zakon roždenija*) riunisce i termini logici A e B in una nuova unità, nella quale essi diventano indistinguibili, «poiché soltanto nel concetto di nascita viene afferrato anche il momento di una certa relazione di uno con l'altro, e dell'intima e interna vicinanza e somiglianza dei membri della nascita nonostante l'irripetibilità e l'irriducibilità individuale di ognuno a qualunque altro di essi» [ибо только в понятии рождения захватывается и момент какой-то связанности одного с другим, и интимной, внутренней близости и сходства членов рода при неповторимости и индивидуальной несводимости к другому каждого из них], ivi, p. 442. Tale legge è alla base del fenomeno musicale, poiché ne riflette la modalità di darsi dell'oggetto. Qui la musica è concepita come organismo vivo, in cui le parti pur mantenendo una certa autonomia acquisiscono significato e sono vivificate soltanto se inserite nel tutto che le contiene. Ciò comporta che anche a livello di contenuto la musica non possa raffigurare immagini, ma soltanto la loro essenza iletica, cfr. ivi, p. 446.

94 [[…] человек, никогда не мысливший о бесконечности и никогда не понимавший бесконечное в свете конечного, а конечное в свете бесконечного, при слушании музыки вдруг начинает

Losev giustifica la sua posizione richiamandosi all'assenza di figuratività della musica, la quale può esprimere qualsiasi oggetto, così come può non esprimerne nessuno. L'antinomicità della musica viene però bilanciata dal suo simbolismo; la mancanza di figuratività diventa allora la condizione per il darsi della pienezza di significato, alla quale l'espressione musicale resta saldamente ancorata tramite la presenza – secondo il paradigma simbolico – dell'impronta del suo modello. Per applicare la dialettica di modello e immagine alla musica Losev riprende l'immagine del segmento temporale, dal momento che si sta parlando proprio della musica nel suo divenire.

> Ognuno di questi momenti presi individualmente è completamente *libero*, poiché è identico all'intero infinito, oltre i confini del quale non esiste assolutamente nulla, [infinito] che dunque non dipende da nulla, non è delimitato da nulla ed è sempre libero. Dall'altro lato, proprio per questo ogni singolo momento dell'infinito è inoltre interamente *predeterminato* da esso[95].

Il riferimento alla dialettica di libertà e necessità, dell'intero e delle parti, e di finito e infinito riassume il nucleo costitutivo della forma artistica, che nella musica, attraverso la percezione di essa che è data nel tempo, trova la sua massima espressione. Il divenire musicale è quel momento iniziale in cui il significato non ha ancora acquisito una forma, l'immagine non si è ancora del tutto staccata dal suo modello (*pervoobraz*). È il riflesso e l'espressione del principio della generazione – la "legge della nascita" – che in *Muzyka kak predmet logiki* Losev presentava quale specifica del pensiero antinomico[96]. In questo senso essa è *coincidentia oppositorum* data come presente che dura.

La categoria di tempo musicale emerge come momento centrale dell'intero discorso sulla musica, non soltanto per il suo rapporto con il numero e il problema mereologico, ma anche perché a partire di esso si comprende importante parallelo con la dialettica in generale. A partire dal principio musicale generale dell'unità – analogo all'Uno, primo momento

---

испытывать единство и полную нераздельность того и другого, начинает об этом задумываться, начинает это чувствовать] A.F. Losev, *Osnovnoj vopros filosofii muzyki*, cit., p. 329.

95 [Каждый такой момент индивидуально совершенно *свободен*, поскольку он тождествен со всей бесконечностью, за пределами которой вообще ничего не существует и которая поэтому ни от чего не зависит, ничем не стесняема и всегда свободна. С другой стороны, именно поэтому же каждый отдельный момент бесконечности также и всецело ею *предопределен*] Ivi, p. 331. Sulla dialettica di libertà e necessità, di cui si parlerà in seguito a proposito dello stile, si veda *DChF*, pp. 73, 74.

96 Cfr. *MPL*, p. 442.

dialettico di indifferenziazione – e considerandone la natura simbolica, Losev giunge a una concezione del tempo in cui esso emerge quale unione continua di parti consecutive, mentre la discontinuità – caratteristica anch'essa della temporalità – cela in sé "infinite sintesi e unioni spazio-temporali"[97]. Una tale concezione qualitativamente unitaria del tempo comporta il fatto che in musica la dimensione del passato venga a perdersi: «L'opera musicale è un presente che dura, senza scomparire nel passato, poiché ogni parte che in esso viene ascoltata non è data di per sé, ma soltanto in unione organica con tutte le altre parti di tale opera, nella sua compenetrazione reciproca con esse. L'intera opera musicale è un continuo presente che non scompare nel passato, è cambiamento con la presenza di ciò che è cambiato»[98]. In sostanza, la concezione loseviana del tempo musicale si appoggia alla teoria del tempo plotiniana così come è ripresa dalle teorie contemporanee di Bergson e Frank, per i quali il tempo è durata pura, in cui il flusso vitale del divenire viene compreso dialetticamente come unità indivisibile e continua, equivalente all'unità extratemporale, o eternità. La struttura eidetica della musica, struttura che non può prescindere dalla sua natura temporale, ricalca l'antinomia tra tempo ed eternità, parte e intero.

Al centro del concetto di tempo musicale sta il paradigma platonico del rapporto uno-molti, secondo cui ogni molteplicità ha in sé un principio unitario. Di conseguenza, il tempo come successione di passato, presente e futuro, al pari di ogni altra molteplicità, non esiste propriamente e non può essere pensato se non in relazione all'Uno, l'eterno, il modello. In modo simile, nella serie di lezioni raccolte in *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo* (1928) Husserl accennava alla precoscienza quale fenomeno originario e momento di unità del flusso di coscienza, riferendosi a una "unità nel flusso", che successivamente verrà caratterizzata come memoria[99]. La prospettiva loseviana tenta invece di fondare l'unità del flusso temporale tramite un oggetto al tempo stesso esterno e interno ad essa, potendo così sostenere la molteplicità e l'unità del *continuum*. Il modello della struttura temporale è dato dalla musica quale espressione dello svolgimento energetico del numero nel suo eterno tendere al momento successivo. Ciò non significa che non si giunga a un divenuto, ma che

---

97 [бесчисленные синтезы и пространственно-временные объединения] Ivi, p. 450.

98 [Музыкальное произведение — длительное настоящее, без ухода в прошлое, ибо каждая слышимая в нем деталь не дана сама по себе, но — лишь в органическом сращении со всеми другими деталями этого произведения, во внутреннем с ними взаимопроникновении. Все музыкальное произведение есть сплошное настоящее, без ухода в прошлое, изменение с присутствием изменившегося] Ivi, p. 422.

99 Cfr. P.P. Gajdenko, *op. cit.*, p. 371.

il significato venga continuamente mutato, si distanzi continuamente dalla forma precedentemente raggiunta. Lo stesso problema riguarda la natura dell'oggetto musicale quale espressione simbolica che si sviluppa nel tempo.

3.2 L'espressione musicale

L'analisi fenomenologica dell'oggetto musicale "dal punto di vista della conoscenza logico-astratta" portava Losev a concludere che la sua specificità rispetto ad altri oggetti estetici consistesse nell'opposizione del caos alogico e della strutturalità – forma, visibilità, comprensione – eidetica. Tale opposizione veniva problematizzata attraverso la definizione della musica come "vita del numero", definizione che tuttavia non esaurisce l'intera sfera dell'espressione musicale. La musica non si riduce soltanto ad arte del tempo e del numero, ma rappresenta anche una determinata forma artistica, categoria che corrisponde al quarto principio della tetrade, al fatto. Per chiarire in che modo alla forma corrisponda il fatto, Losev introduce la categoria dell'espressione, che ricongiunge dialetticamente il significato alla sua alterità. In tal modo l'espressione risulta dalla ricostituzione del significato mediante mezzi alogici, poiché essa avviene su un materiale extra-semantico. Ne deriva che le modalità in cui l'espressione può darsi dipendono da tale materiale alogico, ovvero dalla forma artistica in cui essa si realizza.

In *Dialektika chudožestvennoj formy* la tipologia delle arti viene portata avanti proprio in base a tale criterio, attraverso la valutazione del rapporto in un dato fenomeno estetico tra idea e materia, che dipende essenzialmente dal grado di concretezza di quest'ultima e dalla conseguente maggiore o minore potenza di manifestazione dell'*eidos*. Il tentativo di Losev di individuare la specificità della singola forma artistica anche in questo caso viene condotto dal punto di vista logico-dialettico, volto a rintracciarne la struttura interna. In tal modo la classificazione delle arti si concentra innanzitutto sul rapporto tra immagine e idea[100].

[100] In *Dialektika chudožestvennoj formy* Losev propone una complessa classificazione delle singole forme artistiche sulla base del loro rapporto con la tetrade dialettica. Ne deriva la suddivisione in forme eidetiche (primo momento), mitiche (secondo momento), personali (*personnye*, il terzo momento del divenire), simbolico-espressive (momento fattuale), che a loro volta implicano una serie di tripartizioni interne. Leggendo la classificazione loseviana in senso orizzontale, nelle sue varie modificazioni, è possibile vedere come per Losev la pittura corrisponda alla forma spaziale-simmetrica, scultorea, la poesia a quella rappresentativa (*obraznaja*) e architettonica, mentre la musica si collochi tra spazio e tempo nella loro qualitatività, quale forma

Il nucleo principale dell'espressione artistica è costituito dalla triade di pittura, poesia e musica, che presentano ognuno differenti livelli di figuratività, in base al grado di manifestazione dell'*eidos*; dal punto di vista dialettico, se la pittura corrisponde al piano dell'*eidos* divenuto, la forma visibile ed esteriore, e la poesia a quello dell'*eidos* in divenire, in virtù della sua maggiore immaterialità, la musica viene definita come il divenire stesso dell'*eidos,* dato nell'espressione. La fenomenicità maggiormente ideale della musica, determinata dalla sua natura temporale, riflette il processo stesso della creazione e della formazione del significato: «se la pittura è immagine che viene percepita, la poesia è immagine rappresentata e pensata, mentre la musica è immagine che non è già più percepita, non viene pensata come pronta, ma è immagine che qui sta nascendo per la prima volta, sta avvenendo»[101]. Incarnando l'origine stessa dell'espressione quale divenire, il processo di traslazione dell'idea nella materia, la musica rappresenta la fonte generatrice da cui ha origine ogni altra figuratività artistica. La visione dell'essere musicale come principio dell'artisticità in generale corrisponde idealmente all'unità neoplatonica, all'indeterminatezza della materia che non ha ancora ricevuto una forma. Il parallelo viene confermato dallo stesso Losev a proposito della classificazione delle arti:

> La nostra classificazione delle arti è dialettica, e [...] la dialettica è un sistema di categorie. Ma se è così, dobbiamo sapere che sia il sistema di categorie, sia ogni categoria presa separatamente, presuppone una fonte supercategoriale, una unità supersemantica, che genera tutte le categorie con tutto il loro sistema. […] Nel divenire, che è il primo principio, non vi è nulla di eidetico, di separato; qui non si sa che cosa esattamente divenga. Questo divenire non è eidetico e logico, ma è punto indifferenziato della loro identità. *Esso è pura generazione.* [...] Non bisogna inserire tale elemento primo dell'artisticità *(stichija pervo-chudožestvennogo*) tra le categorie, così come Plotino vieta di considerare l'"uno" una categoria. Essa non è una categoria, ma la nascita delle categorie e delle forme[102].

---

ritmico-temporale e cinetica. Cfr. *DChF*, pp. 160, 161. In modo simile A. Belyj nell'articolo *Formy iskusstva* [Le forme dell'arte], pubblicato su "Mir iskusstv" nel 1902, scriveva che «la musica è un ponte gettato tra spazio e tempo» [музыка – мост, перекинутый от пространства к времени], distinguendo le arti in base al loro grado di oggettivazione della volontà, secondo il paradigma schopenhaueriano. La tipologia gerarchica andava dalle arti rappresentative statico-spaziali (architettura, pittura, tragedia), a quelle dinamico-temporali, alla musica, concepita come la volontà stessa. Cfr. D. Rizzi, *Richard Vagner v russkom simvolizme* [Richard Wagner nel simbolismo russo], in *Serebrjanyj vek v Rossii – Izbrannye stranicy* [Il secolo d'argento in Russia – Pagine scelte], Radiks, Moskva 1993, p. 127.

101 [Если живопись есть воспринимаемый образ, то поэзия есть представляемый и мыслимый образ, музыка же — образ, который- уже не воспринимается, не мыслится как готовый, но — образ, который впервые тут только еще порождается, происходит] *DChF*, p. 256.

102 [наша классификация искусств — диалектическая, и [...] диалектика есть система категорий. Но если так, то мы должны знать, что и система категорий, и каждая категория в отдельности предполагает сверхкатегориальный исток, сверх-смысловое единство, которое и порождает все категории со всей их системой [...]. В становлении же, которым является первый принцип, нет ничего эйдетического, расчлененного; тут неизвестно, что именно становится. Это становление — не

Qui compare la categoria loseviana di generazione (*rožděnie*), che indica non soltanto il processo dialettico che genera una nuova categoria, ma si riferisce in particolare alla sfera di tutto ciò che è vitale; l'*eidos* nasce (*rožděaetsja*) quando si immerge nell'alterità, generando il fatto. La musica come essere assoluto, anteriore alla fattualità, rappresenta una sostanza eidetica, elementare e vitale che non conosce le distinzioni del *logos* – la riflessione, la forma. Non si tratta semplicemente dell'espressione di immagini del divenire, ma del divenire alogico stesso, del principio generativo che dal punto di vista dialettico Losev colloca ancora prima del divenire quale terzo momento[103]. Questa precisazione è fondamentale per comprendere lo statuto del fenomeno musicale all'interno del sistema delle arti in generale. Definendo la musica come «divenire pre-eidetico dell'*eidos*»[104], egli la colloca tra unità – primo principio – ed *eidos* – secondo principio –, sullo stesso piano del numero. Il carattere mediano del numero determinava la possibilità del pensiero come primo fondamento del logico, preceduto solo dall'essere indeterminato (*bytie neoformlennoe*), in sé impensabile. Più precisamente, il numero veniva definito "atto di posizione del significato" (*akt smyslovogo polaganija*), ancora privo di contenuto, esso costituiva l'energia ideale del significato, e dunque il principio stesso della forma[105]. Cosi come è per il numero, anche la musica dal punto di vista del suo significato precede l'*eidos*, e ciò ne determina il carattere mediano. Da un lato, essa esprime il significato del passaggio tra due punti, o momenti temporali, dall'altro, la sua natura specificatamente artistica, quale incarnazione del significato, conduce tale processualità a realizzarsi in una certa forma concreta. Tuttavia tale forma, in quanto forma propriamente musicale, non avrà la stessa "solidità" figurativa delle altre forme artistiche. La sfera musicale viene infatti caratterizzata non come semplice

эйдетического и логического, но — неразличимой точки их тождества. *Это — голое порождение*. [...] Нельзя эту стихию перво-художественного поместить в число категорий, как и Плотин запрещает считать "единое" категорией. Она — не категория, но — рождение категорий и форм] Ivi, p. 255.

103 Il momento del divenire è direttamente connesso alla categoria di numero, quale momento mediano tra essere e non essere che rappresenta il passaggio semantico tra gli opposti. Tuttavia, a livello del numero come unità semantica intermedia, si tratta di un divenire intra-categoriale, che resta all'interno dei singoli momenti strutturali del numero consentendone la determinazione come unità di significato. Il numero così inteso è espressione secondo il significato (*po smyslu*), e non secondo il fatto (*po faktu*), non corrisponde cioè a una modificazione concreta, il numero come quantità, ma ha carattere formale nel senso di forma ideale la cui energia semantica non si è ancora cristallizzata.

104 [до-эйдетическое становление эйдоса] Ivi, p. 257.

105 La forma (*obraz*) nella dialettica loseviana dell'emanazione corrisponde al momento immediatamente successivo alla triade di numero, qualità e quantità (*čislo*, *kačestvo*, *količestvo*), ed è concepita come espressione nell'alterità del suo modello (*pervoobraz*). Cfr. *SS*, p. 341.

espressione del flusso del divenire, ma come antitesi di forma e assenza di forma, la cui natura antinomica si avvicina a quella del pensiero organico, opposto a quello logico-formale. Così, se la musica si distingue dal pensiero puro per l'assenza di determinatezza, tuttavia, non possedendo una strutturalità fissa, essa esprime la qualità pura (*čistoe kačestvo*), l'essenza della cosa non ancora formata, che emerge soltanto nella visione vitale e simbolica, che per Losev va coincidere con una visione essenzialmente antinomica. Il principio musicale si configura così come principio pre-riflessivo, analogo al pensiero mitico in cui al centro è posta l'esperienza diretta dell'oggetto e il riconoscimento di tale oggetto quale parte del soggetto percipiente. In questo senso Losev può sostenere che l'essere musicale, per sua essenza privo di forma (*besformennoe*), attraversando differenti stadi di determinazione, alla fine di tale processo «si estende alla parola, al *logos*»[106], concepita non nei termini di una verbalizzazione, ma quale visione e comunicazione diretta con la realtà. La struttura del processo musicale, analogo al processo del pensiero, corrisponde allora per alla struttura dell'essere stesso, esso «rivela l'essenza profonda ed emozionante laddove prima sembrava prevalere il tedio generale e la monotona ordinarietà»[107].

3.2.1 La dialettica di immagine e modello. Lo stile e la forma.

L'idea di modello (*pervoobraz*, *proobraz*) si inserisce nella sfera artistica già a partire dalla sua prima formulazione in Platone, per cui παράδειγμα era uno dei termini utilizzati per indicare il rapporto tra arte-copia e realtà-modello. Lo stesso concetto viene poi mantenuto dal cristianesimo, dove il modello assume una connotazione divina, quale elemento archetipico sulla base del quale viene formato il mondo sensibile, e ricompare nella filosofia russa di inizio secolo, attraverso la mediazione neoplatonica e romantica. Così, quando Florenskij definisce il modello il volto (*lik*) dell'immagine, intende sottolineare l'aspetto di autenticità che si cela in essa, e che porta a oltrepassare la sua forma sensibile per condurre all'ultrasensibile. La coppia di immagine e modello inerisce più in generale al problema del

106 [напрягается до слова, до логоса] A.F. Losev, *O muzykal'nom oščuščenii ljubvi i prirody* [Sulla percezione musicale dell'amore e della natura], in *FSV*, p. 606.

107 [открывает глубочайшую и захватывающую сущность там, где раньше, казалось, царила все та же прискучившая всем и монотонная обыденность] A.F. Losev, *Stroenie chudožestvennogo miroošču̇ščenija*, cit., p. 318.

rapporto tra materia e idea, luce e ombra. Nella dialettica loseviana la forma materiale inevitabilmente comporta un certo grado di oscuramento meonico rispetto al modello ideale, la cui luce permea l'immagine realizzata – così come nell'icona la luce è mezzo della visione –, e tuttavia nel simbolo l'adeguatezza espressiva (*adekvatnost'*) è tale che la materia-immagine non oscura l'idea (il modello), ma si "eidetizza", diventa un tutt'uno con essa, vale a dire acquisisce un significato. Il discorso loseviano concentra tutti questi aspetti all'interno dell'ambito estetico, e in particolare musicale, che racchiude una serie di questioni complesse sviluppate – talvolta soltanto accennate – proprio nei lavori sulla musica.

Il fenomeno musicale letto alla luce del paradigma di forma e modello si presta a letture a molteplici livelli: il modello in musica può essere variamente interpretato quale preascolto, canone[108], materiale preliminare, stile. In particolare, è forse la riflessione sullo stile che permette di chiarire alcuni aspetti del rapporto tra immagine e modello. Se a questo tema Losev si rivolgerà soltanto nella tarda fase della sua produzione, è al sistema concettuale messo a punto nelle opere degli anni Venti che continuerà a fare riferimento, nonostante le modifiche a livello terminologico.

In *Teorija chudožestvennogo stilja* [Teoria dello stile artistico] il concetto di stile veniva definito per via negativa, escludendo da esso tutti i fenomeni che in esso rientrano – contenuto, forma, esteticità, procedimento (*priem*), struttura, metodo compositivo, vissuto personale, fenomeno sociale –, con l'obiettivo di sottolineare la difficoltà di darne una definizione esaustiva. Lo stile si colloca infatti a metà tra queste categorie, dunque esso è estetico, ma non riducibile al solo ambito estetico, non è soltanto individuale, ma anche universale, non è né forma, contenuto, né la loro relazione, ma qualcosa presuppone tutti

---

108 Cfr. A.F. Losev, *O ponjatii chudožestvennogo kanona* [Sul concetto di canone artistico], in *Problemy kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki* [Problemi del canone nell'arte antica e medievale di Asia e Africa], Nauka, Moskva 1973, pp. 6-15. Il concetto di canone in Losev è forse tra i più "sfuggenti"; l'autore stesso sottolinea l'eterogeneità del termine, oggetto di ricerche quale particolare sistema semiotico da parte di Lotman, Averincev, Šestakov, e ancora prima, Florenskij in *Ikonostas*. Il canone viene definito "modello quantitativo-strutturale" (*količestvenno-strukturnaja model'*), struttura matematica che non è dunque una categoria propriamente estetica, ma soltanto modifica zione e realizzazione. Dal punto di vista specificatamente musicale, il problema del canone è legato inoltre alle forme dell'improvvisazione e allo "sdoppiamento" del canone, nel senso di variazione tematica, oltre che al rapporto tra artista e proprio materiale musicale. Nelle opere degli anni Settanta Losev rifletterà sul concetto di canone in relazione allo stile, cfr. A.F. Losev, *Chudožestvennye kanony kak problema stilja* [I canoni estetici come problema dello stile], in "Voprosy estetiki", № 6, Iskusstvo, Moskva 1964, pp. 351-399.

questi momenti[109]. Delimitare lo stile rispetto ad altri concetti – immagine, modello, forma – dunque non significa che essi non abbiano a che fare con esso, ma soltanto che non ne esauriscono il significato. Nella concezione loseviana lo stile quale principio di composizione dell'opera artistica riunisce aspetti differenti dell'ambito artistico, tanto estetici quanto extra-estetici, strutturali e pre-strutturali – struttura, modello (*model'*), forma, contenuto, idea, immagine –.

Sottolineando nello stile il momento di correlazione tra espressione di un contenuto e sua forma esterna che nell'attività creativa dell'artista si fondono in un tutt'uno, Losev pone in primo piano il suo ruolo processuale, nel quale lo stesso modello si manifesta e si sviluppa durante la creazione della forma. Lo stile emerge allora da un lato come principio di costruzione del potenziale artistico, come "compito" (*zadanie*) – viene qui utilizzata la stessa terminologia applicata alla struttura interna del simbolo –, dall'altro come risultato di tale processo. In modo analogo al simbolo, esso presenta la dualità di ideale – quale sistema di idee, modello – e materiale – ciò che prende forma nell'opera concreta, e in modo altrettanto analogo tale dualità viene racchiusa in un momento unico, poiché i due aspetti esistono soltanto nella loro relazione. Così, lo stile è il residuo che sta sullo sfondo dell'opera artistica e al tempo stesso è impensabile al di fuori o prima di essa[110]. Definendolo quale "principio strutturante" che dà forma a un'opera, Losev sembra accennare al fatto che lo stile sia uno dei fulcri di produzione semantica fondamentali dell'estetica. In esso si rivela infatti la natura simbolica dell'opera d'arte, la quale non soltanto è concepita, nella sua realizzazione finale, come incontro di "ideale e reale nel reale" – definizione che riconduce al problema dell'interpretazione –, ma anche come oggetto che acquista un significato soltanto nel momento stesso di creazione dell'opera, in rapporto a un determinato modello. Tramite lo

---

109 Cfr. *Teorija chudožestvennogo stilja* [Teoria dello stile artistico], Collegium "Kievskaja Akademija Evrobiznesa", Kiev 1994, p. 185.

110 Cfr. ivi, p. 165. Il problema dello stile era al centro delle riflessioni della GAChN tra 1925 e 1926. In *Vnutrennjaja forma slova* [La forma interna della parola, 1927] Špet definirà lo stile modalità espressiva, tuttavia non è chiaro dove esso si collochi, nell'*ekspressija* (espressione di una sogettività) o *vyraženie* (espressione di un significato). Cfr. M. Venditti, *Filosofskie osnovanija literaturovedenija v GAChN. Sovmestnaja rabota filosofskogo otdelenija i literaturnoj sekcii* [I fondamenti filosofici della teoria della letteratura alla GAChN. Il lavoro collettivo del settore filosofico e della sezione letteraria], in "Novoe literaturnoe obozrenie", № 134 (4/2015). Versione consultabile online all' URL: http://www.nlobooks.ru/node/6437#_ftn4 (consultato in data 30/09/16). In Losev lo stile sembra rivestire un ruolo semantico, a differenza di quanto avviene in Špet, per il quale «l'irrepetibile, l'individuale, la colorazione personale propri della creazione […] rimangono comunque un'aggiunta, un che di inessenziale all'opera estetica», M.C. Ghidini, *Il pensiero estetico di Gustav Špet,* cit., p. 177.

stile Losev sembra allora volere introdurre una sfera ulteriore nell'ambito dell'arte quale forma simbolica, che si va a sovrapporre alla precedente.

Come si è visto, la forma artistica emerge dalla dialettica di immagine e modello, dove quest'ultima costituisce il significato ultimo e il paradigma "potenziale" della prima, mentre la seconda rappresenta una delle possibili incarnazioni di tale modello. Il percorso inverso – dall'immagine al modello – apre una serie di interpretazioni possibili.

La quinta "antinomia dell'adeguatezza" di *Dialektika chudožestvennoj formy*, incentrata sul problema di esprimibilità e inesprimibilità (*vyrazymost' – nevyrazimost'*), mette in luce l'autonomia del modello rispetto all'immagine nella quale si realizza. In altri termini, il modello, pur esprimendosi nell'immagine, resta in sé inespresso, e tale situazione costituisce la sostanza dell'arte, per sua natura sempre simbolica[111]. Lo stesso paradigma si riscontra infatti nella forma artistica, definita «identità di espressività e inespressività del modello adeguatamente realizzato, data come irradiazione (*izlučenie*) energetico-semantica della sua autoaffermazione. […] il simbolo è semplicemente espressione, ma con l'accento sull'adeguatezza dell'espressione, sulla intensività di ciò che esprime e sulla inesprimibilità di ciò che è espresso»[112].

A partire da queste premesse, si comprende come al confine del rapporto tra modello e immagine si inserisca la questione dello stile quale principio di strutturazione del potenziale rappresentato dal modello. Nello stile, ancora prima che nell'opera d'arte quale realizzazione artistica concreta, si scorge il modello originario[113] della forma artistica, che si presenta sotto forma di elemento inconscio: «La forma artistica è modello di se stessa (immagine che crea se stessa quale proprio modello, che è diventata il proprio modello) che creativamente ed energeticamente diviene (è divenuta), data come coscienza del modello inconsciamente divenuta, o come incoscienza del modello divenuta coscientemente»[114].

---

111 Cfr. *DChF*, pp. 97, 98.

112 [тождество выраженности и невыраженности адекватно воспроизведенного первообраза, данное как энергийно-смысловое излучение его самоутвержденности. […] символ есть просто выражение, но с ударением на адекватности выражения, на интенсивности выражающего и на невыразимости выражаемого] Ivi, p. 99.

113 A proposito del concetto di modello (*proobraz*), K.V. Zenkin sottolinea che nell'opera sullo stile il termine *pervoobraz* non figura mai; al suo posto Losev impiega le definizioni "punto originario iniziale" (*pervičnyj ischodnyj punkt*), "modello originario" (*pervičnaja model'*), evidentemente per distanziarsi da qualsiasi tipo di riferimento a concetti idealistici. Cfr. K.V. Zenkin, *op. cit.*, p. 95.

114 [Художественная форма есть творчески и энергийно становящийся (ставший) первообраз себя самой (образ, творящий себя самого в качестве своего первообраза, ставший своим

Sembrerebbe allora che l'artista venga escluso dal processo creativo, venendo ad assumere essenzialmente un ruolo di mediatore di un elemento inconscio. In realtà, nulla è più lontano dalla posizione loseviana. Lungi dal richiamarsi all'idea romantica dell'artista che crea guidato da una forza esterna, Losev vuole sottolineare l'indipendenza della forma artistica dalla sola volontà del suo autore. Tale pensiero giunge a Losev tramite la tradizione ortodossa dell'icona – nella quale l'artista dipinge guardando a un modello preciso – e la riflessione schellinghiana sulla polarità di conscio e inconscio. Se tuttavia l'immagine è definita da un modello inconscio, d'altro lato è innegabile che la realizzazione di un'opera rechi sempre in sé un elemento individuale, i tratti personali del suo creatore. Entrambe le posizioni trovano una sintesi dialettica nella definizione loseviana della coscienza artistica come "coscienza che diviene" (*stanovjaščeesja soznanie*), o "inconscio che diviene" (*stanovjaščajasja bessoznatel'nost'*), dove nel primo caso il divenire si muove in direzione dell'inconscio, nel secondo caso nella direzione del conscio. In ciò non Losev non poteva non avere presente la dialettica ivanoviana dell'ascesa (*voschoždenije*) e della discesa (*nischoždenie*), concezione dell'opera e sua realizzazione. Secondo Ivanov il movimento di creazione dell'opera artistica segue una linea dell'ascesa, dove si crea il nucleo primo dell'opera, rappresentata dalle fasi dionisiache di agitazione (*dionisijskoe volnenie)*, epifania (*dionisijskaja epifanija*, intuizione e comprensione contemplativa), concezione e catarsi (*začatie, katarsis)*. La linea parallela alla prima rappresenta invece la discesa verso il mondo materiale, l'atto della creazione, attraverso le fasi di agitazione dionisiaca (*dionisijskoe volnenie)*, visione apollinea (*apollonijskoe snovidenie*, riflesso del momento intuitivo nella memoria), agitazione dionisiaca (*dionisijskoe volnenie)*, e infine incarnazione artistica (*chudožestvennoe voploščenie*, sintesi di apollineo e dionisiaco)[115].

La stessa dialettica di inconscio e conscio regola inoltre il rapporto tra libertà e necessità. La forma artistica si crea da sé, non necessita di un autore, e al tempo stesso non presuppone alcun modello ad essa preesistente, ma è libera di realizzarsi in questo o quel modo: «la forma artistica è modello di se stessa che creativamente ed energeticamente diviene (è

собственным первообразом), данный как бессознательно ставшее сознание первообраза, или как сознательно ставшая бессознательность первообраза] *DChF*, p. 84.

115 Cfr. V.I. Ivanov, *I limiti dell'arte*, in E. Lo Gatto (a cura di), *L'estetica e la poetica in Russia*. G.C. Sansoni editore, Firenze 1947, p. 455.

divenuto), dato come necessità liberamente esistente del modello, o come modello esistete liberamente in modo necessario»[116].

Losev giunge così a individuare nella forma artistica quella sintesi di coscio e inconscio, libertà e necessità, nella quale consiste il fondamento di ogni arte, e che in ultima analisi si concentra nel simbolo, dove l'oggettualità semantica comprende già in sé, ancora prima di realizzarsi concretamente, la sua espressività adeguata[117].

Lo stesso discorso si applica all'ulteriore sviluppo del simbolo nel mito, che è presente in esso come potenzialità, reca in sé un determinato modello, che qui emerge tramite l'autore e l'epoca in cui un'opera viene prodotta. Rappresentando la forma originaria della coscienza, la struttura fondamentale del rapporto con l'oggetto esterno, il mito è modello per tutte le altre formazioni di coscienza, che avvengono sul piano inconscio, e tra queste anche la coscienza artistica. Il mito non è soltanto prodotto dello sviluppo storico-sociale, come sosteneva la scuola antropologica francese, ma forma di comprensione del mondo, elemento intuitivo – e qui sta il suo carattere pre-razionale – e diretto nel rapporto con la realtà. Nella concezione di mito quale sintesi di razionale a irrazionale, apollineo e dionisiaco, si può scorgere la stessa base del fenomeno artistico quale dimensione non riconducibile alla sola ragione, al *logos*, ma che reca in sé un residuo dialettico, simbolico. Ed è in particolare nella musica che l'antinomia di conscio e inconscio che caratterizza lo stile artistico si manifesta come polarità tra coscienza mitica, lo "spirito di un'epoca", e la volontà creatrice del compositore.

3.2.2 Il significato mitico e simbolico della musica

L'intera speculazione loseviana è segnata da un interesse costante alla sfera sociologica e culturale, interesse che emerge già dai primi scritti e che continuerà fino alle opere degli anni Settanta e Ottanta. In particolare l'attenzione è dedicata al rapporto tra arte, pensiero e

116 [Художественная форма есть творчески и энергийно становящийся (ставший) первообраз ее самой, данный как свободно существующая необходимость первообраза, или как необходимым образом свободно существующий первообраз] *DChF*, p. 89.

117 Cfr. ivi, p. 79.

formazioni sociali, tema che costituirà uno dei motivi fondamentali degli studi sull'antichità in *Istorija antičnoj estetiki* [Storia dell'estetica antica, 1963-1994].

Alla base della sua filosofia della cultura Losev pone la prospettiva storica, che interpreta il pensiero di una determinata epoca unitamente alle sue manifestazioni concrete. La cultura viene concepita come massima generalizzazione delle stratificazioni che si vengono a sovrapporre durante il processo storico, dunque anche l'arte incarna necessariamente un determinato "tipo" culturale, un particolare mito. In tale prospettiva, l'antitesi di libertà e necessità che costituiva il senso ultimo della forma artistica e della relazione tra immagine e modello si rende evidente nella sfera dell'arte sotto forma di formazione mitica.

> Ascoltando Bach, forse che ora posso separarlo dal vivace, fiducioso intellettualismo secolare del XVII secolo, ora cauto, ora pronto a cadere in un inatteso romanticismo? Forse che nella musica di Debussy e Ravel non si avverte la sazietà del rentier parigino? Forse che non vi è nella musica di Sergej Prokof'ev la raffigurazione dell'anima del capitalismo occidentale post-bellico, la cui profondità è unita al vuoto, l'insensibilità all'ottimismo e l'apocalisse al *foxtrot*?[118]

La convinzione loseviana per cui tutti i simboli reali "esistono soltanto nella storia"[119], poiché ne recano inevitabilmente l'impronta, è tanto più vera riguardo al simbolo musicale, in cui mito e musica si trovano in rapporto di dipendenza reciproca: «sostengo che ogni musica possa essere espressa adeguatamente nel relativo mito, e non nel mito in generale, ma soltanto in un determinato mito. La struttura della stessa musica predetermina la struttura del mito in modo assolutamente esatto e determinato»[120].

In quella che potrebbe essere definita un'analisi "mitologica" della musica, Losev si rivolge a due grandi compositori, Richard Wagner e Aleksandr Skrjabin, entrambi figure di grande attualità nei primi anni del XX secolo. Tale interesse è motivato dal fatto che le loro opere rappresentano la massima espressione dei tratti caratteristici della modernità; in Skrjabin si

---

118 [Слушая Баха, разве я теперь могу отрывать его от бодрого, уверенного и то расчетливого, то готового впасть в неожиданную романтику светского интеллектуализма XVII в.? Разве не веет сытостью парижского рантье от музыки Дебюсси и Равеля? Разве не есть музыка Сергея Прокофьева живописание души западного послевоенного капитализма, у которого глубина соединена с пустотой, бездушие — с оптимизмом и апокалипсис — с фокстротом?] A.F. Losev, *Istorija estetičeskich učenij*, cit., p. 337. Il simbolo del *foxtrot*, che compare anche nella prosa loseviana – i racconti *Iz razgovorov na Belomorstroe* e *Vstreča* – nella sua amalgama di melodia non lineare e ritmo sostenuto esprime il carattere contraddittorio della nuova epoca, definita da Losev "nichilismo e ottimismo contemporaneamente", cfr. V.P. Troickij, *Razyskanija o žizni i tvorčestve A.F. Loseva*, cit., pp. 83, 84.

119 Cfr. *PSIRI*, p. 190.

120 [Я утверждаю, что всякая музыка может быть адекватно выражена в соответствующем мифе, причем — не в мифе вообще, но только в одном определенном мифе. Структура самой музыки предопределяет и структуру мифа совершенно точно и определенно] *MPL*, p. 587.

tratta del crollo della società europea e dell'avvento di una nuova epoca individualistica – il *foxtrot* a cui si riferisce Losev. In Wagner, per contro, si assiste alla prefigurazione di un rinnovato universalismo che sorge dal superamento e dalla trasfigurazione del momento attuale.

La coppia Wagner-Skrjabin si presenta fin da subito come opposizione, o meglio, come differente modalità di interpretare la nuova epoca. Le sonorità dissonanti della musica di Skrjabin esprimono la tragedia della contemporaneità, dell'Europa che nega se stessa e le proprie radici culturali innalzando a principio fondamentale l'individuo. Analizzando la filosofia skrjabiniana che emerge dalle opere musicali e dalle memorie raccolte da Leonid Sabaneev, Losev giunge alla conclusione che «storicamente Skrjabin è la più grande concentrazione del pensiero e dell'opera occidentale europea e al tempo stesso la sua fine»[121]. Il suo "sistema di ateismo pagano cristiano-solipsistico"[122] che riflette i caratteri fondanti della civiltà moderna in ultima analisi coincide con lo spirito romantico, interpretato in opposizione alla classicità, che si nutre dell'idealismo tedesco, e che è destinato inevitabilmente a rovesciarsi nel nichilismo. Le tre fasi misteriche skrjabiniane di unità indifferenziata – il caos pre-oggettivo e pre-soggettivo –, atto creativo – la scissione di Io e non-Io – e estasi – il ricongiungimento dell'Io con lo spirito universale – vengono infatti lette da Losev come trasposizioni simbolico-musicali dell'idealismo fichtiano. Parallelamente ai tre momenti misterici, Losev individua altrettante tendenze nell'opera di Skrjabin che trovano la loro espressione nell'opera del compositore russo. La tendenza principale è rappresentata dall'individualismo anarchico del *Prometeo* quale immagine della *hybris* romantica dell'autoaffermazione e del superamento di sé, e del conseguente allontanamento dalla divinità. Insieme all'"universalismo mistico-pagano" e allo "storicismo erotico", che si ricollega alla critica dell'idea moderna e cristiana di progresso, tali tratti costituiscono la "filosofia dello skrjabinismo" quale "idea di mistero e del mondo come mistero"[123].

---

121 [Исторически — Скрябин есть наивысшее напряжение западноевропейской мысли и творчества и вместе — конец ее] A.F. Losev, *Mirovozzrenie Skrjabina*, in *FSV*, p. 779. All'opera del compositore si erano rivolti anche i musicologi L.L. Sabaneev in *Vospominanija o Skrjabine* [Ricordi di Skrjabin, 1925], principale riferimento di Losev su questo tema, e B. Asaf'ev (*Skrjabin*, 1921).

122 [системы языческо христиански-солипсистического атеизма] Ivi, p. 773.

123 Il concetto di mistero (*misterija*) particolarmente diffuso tra i simbolisti russi, era concepito come trasfigurazione a opera dell'artista-teurgo. L'arte emerge allora come più alta forma di azione sulla realtà attraverso la mitopoiesi. Nella concezione di Vjač. Ivanov il simbolo-mito dovrà realizzarsi sul piano artistico-teurgico nella creazione di un nuovo Mistero – qui già con l'iniziale maiuscola –, concepito quale sintesi di

Le tre fasi della filosofia del mistero skrjabiniana testimoniano per Losev che il compositore, al di là della sua concezione immanentistica e romantica, avrebbe riconosciuto, forse inconsapevolmente, un elemento religioso. Tale elemento cristiano residuale distanzia Skrjabin dal paganesimo della cultura moderna, e proprio in questo punto Losev rintraccia la fonte dello storicismo del compositore. L'opera di Skrjabin riflette allora il tramonto dell'Europa e con esso il presentimento – nel *Prometeo* – del caos che segue alla disfatta del vecchio mondo[124]. È infatti significativo il fatto che in occasione del primo anniversario della rivoluzione sia stato eseguito il *Prometeo* di Skrjabin, al quale Losev guarda come *alter ego* russo di Wagner: «Se l'Occidente ha elevato Wagner a suo profeta estatico, la Russia ha risposto con l'opera altrettanto rivoluzionaria di un compositore-filosofo, Skrjabin. Il suo *Poema dell'estasi*, il suo *Prometeo*, sono il presentimento della rivoluzione, nella cui conflagrazione universale trionfalmente nasce una nuova società»[125].

Nonostante l'ammirazione che emerge dalle pagine loseviane, l'opera di Skrjabin esclude la dimensione etica dall'orizzonte del suo pensiero, che può realizzarsi soltanto quando alla storia viene affiancata non l'individualità, ma l'universalità: «in Skrjabin non vi è Dio. In lui vi è lo spirito e l'universo nel quale tale spirito si agita»[126]. Così, Losev parla non di "poema del fuoco" – come Skrjabin definiva la sua opera – ma di "poema dell'elettricità"[127],

---

arte e religione che darà origine a una rinnovata coscienza mitico-religiosa collettiva. Il legame tra musica e religione era stata sottolineata anche da Belyj, cfr. A. Belyj, *Simvolizm kak miroponimanie* [Il simbolismo come comprensione del mondo], Respublika, Moskva 1994, pp. 104-105.

124 Cfr. A.F. Losev, *Istorija filosofii kak škola mysly* [La storia della filosofia come scuola di pensiero], in Id., *Filosofija. Mifologia. Kul'tura*, cit., p. 505.

125 [Если Запад выставил Вагнера как своего экстатического пророка, то Россия ответила на это творчеством столь же революционно мыслившего композитора — Скрябина. Его "Поэма экстаза", его "Прометей" оказались предчувствием революции, в мировом пожаре которой ликующе рождается новое общество] *Ibidem*. Sullo spirito rivoluzionario della musica skrjabiniana si era espresso anche A.V. Lunačarskij nell'articolo *Taneev i Skrjabin* [Taneev e Skrjabin, 1925], cfr. Piotrovskij B.B. (pod red.), *Antičnaja kult'ura i sovremennaja nauka. Sbornik stat'ej* [La cultura antica e la scienza moderna. Raccolta di articoli], Nauka, Moskva 1985, p. 242.

126 [у Скрябина нет Бога. У него есть дух и вселенная, где этот дух мечется] A.F. Losev, *Ja soslan v XX vek*…, t. 2, cit., p. 430.

127 Cfr. *PSIRI*, p. 253. L'immagine della luce elettrica, che si contrappone alla luce della lampada del rito ortodosso, era già stata introdotta in *Dialektika mifa*, dove Losev scriveva che «la luce elettrica delle lampade è una luce meccanica, morta. È stata creata da un'anima mercantile. In essa non vi è grazia, ma l'arrogante autocompiacimento della scarsa conoscenza (*poluznanie*). Non conciliarismo e organismo, ma cooperazione e socialismo per sua natura borghese […] Non è possibile pregare con la luce elettrica» [электрический свет лампочек есть мертвый, механический свет: Его создала торгашеская душа. В нем нет благодати, а есть хамское самодовольство полузнания. Не соборность и организм, но кооперация и буржуазный по природе социализм. […] Нельзя молиться при электрическом свете], *DM*, p. 53. Sul simbolo dell'elettricità si veda anche ivi, pp. 53, 54. La luce nella tradizione ortodossa è altamente simbolica,

riferendosi all'assenza di un autentico anelito religioso. Il Prometeo-Skrjabin è l'immagine dell'uomo che ha voluto sostituirsi alla divinità, dello spirito distruttivo, che però non è ancora giunto alla sintesi armonica, che resta relegata in una dimensione futura.

In questa prospettiva l'opera di Wagner appare allora un perfezionamento della visione skrjabiniana, che sostituisce la preminenza dell'individualità con lo spirito universalistico del mito: «nei mondi sinfonici di Beethoven e Wagner è data l'essenza universale nell'aspetto della contemplazione individuale dell'artista»[128].

La filosofia di Wagner[129], sottolinea Losev, non consiste affatto in un sistema logico-concettuale elaborato su influenza di Feuerbach e Schopenhauer, ma rappresenta innanzitutto un autentico "simbolismo mistico" dato attraverso la musica[130]. Nell'opera wagneriana viene così rintracciata la caratteristica principale dell'ambito gnoseologico, vale a dire la natura simbolica di ogni processo di conoscenza, che stabilisce un nesso tra arte e filosofia aprendo tra di esse una sorta di epifania filosofica e mistica: «già qui la musica per Wagner non è soltanto arte, ma anche qualche rivelazione magica, meravigliosa. Essa è

---

ed è legata alla luce divina che rende possibile la conoscenza; la luce illumina l'oscurità e rende possibile distinguere i colori e le ombre, e in questo senso viene trattata da Losev nella sua "mitologia della luce" di *Dialektika mifa*. Sul tema dell'opposizione tra luce e luce elettrica aveva riflettuto anche Florenskij, il quale si riferiva alla luce elettrica in relazione alla visione dell'icona, cfr. P.A. Florenskij, *Chramovoe dejstvo kak sintez iskusstv* [La liturgia come sintesi delle arti], in Id., *Izbrannye trudy po iskusstvu* [Lavori scelti sull'arte], Izobrazitel'noe Iskusstvo, Moskva 1996, pp. 199-215. Sul tema della luce in rapporto agli esperimenti sinestetici (*svetomuzyka*) di Skrjabin e all'immagine sovietica della luce elettrica, cfr. I.L. Vanečkina, B.M. Galeev, *Losev o Skrjabine i ego "Prometee"* [Losev su Skrjabin e il suo "Prometeo"], in *Sintez v russkoj i mirovoj chudožestvennoj kul'ture* [Sintesi nella cultura artistica russa e mondiale], MPGU, Moskva 2002, pp.18-23.

128 [В симфонических мирах Бетховена и Вагнера дана сущность мировая — в аспекте индивидуально-художнического созерцания] A.F. Losev, *Dva miroosčuščenija* [Due percezioni del mondo], in *FSV*, p. 630.

129 L'interesse di Losev per l'opera di Wagner si inserisce nella riflessione russa sul compositore, che era particolarmente fiorente presso i simbolisti. In *Formy iskusstva* [Le forme dell'arte, 1902] Belyj si riferiva al dramma musicale quale più alta espressione artistica che riunisce poesia e musica, preludio al ritorno vero i fondamenti religiosi e misterici dell'arte. Cfr. D. Rizzi, *op. cit.*, p. 127; A. Blok, *Iskusstvo i revoljucija (po povodu tvorenija Richarda Vagnera)* [Arte e rivoluzione (sulla creazione di Richard Wagner)], Sovremennik, Moskva 1979, pp. 228-232. Sulla recezione di Wagner nella cultura russa si veda inoltre R. Bartlett, *Wagner and Russia*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

130 Cfr. A.F. Losev, *Filosofskij kommentarij k dramam Richarda Vagnera* [Commento filosofico ai drammi di Richard Wagner], in *FSV*, p. 672.

simbolo di profondità inesplorate e intime intuizioni. La musica è rivelazione voluttuosa ed essere supremo e incomparabile con qualunque altro essere»[131].

In un'ottica simile, Losev interpreta la concezione wagneriana de *L'anello dei Nibelunghi* nei termini della dialettica dell'Uno, sottolineando che quest'ultima non si struttura come riflessione logica sull'essere, ma come percezione artistica (*chudožestvennoe miroošču̇ščėnie*), simbolica e mistica, che giunge a comprendere verità universali. Il significato dell'opera si eleva così a vera e propria creazione di una nuova mitologia, che supera la sfera dell'individuale e del contingente per aprirsi alla più ampia dimensione cosmologica. Proprio il carattere universalistico dei personaggi wagneriani rende l'opera autentica espressione mitica; Losev osserva che «Wagner non utilizza qui il termine "generalizzazione" (*obobščenie*), ma quando qui parla del mito diventa chiaro che nient'altro che l'umanità, e non l'umanità contemporanea, meschina e sempre volubile, sempre inaffidabile, ma l'umanità generalizzata (*obobščennaja*) lo ha condotto al mito»[132]. Con ciò egli vuole sottolineare il fatto che Wagner non mira semplicemente a creare una sorta di mitologia musicale nazionale o popolare, ma il suo intento è diretto a svelare il carattere universale della musica, o ciò che Losev definisce "rito corale" (*sobornoe dejstvo*) di essa. A partire dal riconoscimento di tale carattere mistico, l'interpretazione loseviana si discosta nettamente dall'idea per cui l'opera wagneriana è sorta dall'estetica di Schopenahuer, che viene qui definita "filosofia della passività". La differenza sostanziale tra Wagner e Schopenhauer consiste allora nel fatto che l'estetica wagneriana non si fonda su una semplice sensazione di appagamento musicale, bensì sul «presentimento di quel futuro dell'uomo che, secondo Wagner, è già privo dell'egoismo individualistico»[133].

---

131 [Уже здесь музыка для Вагнера не просто искусство, но и какое-то волшебное, потрясающее откровение. Она — символ неизведанных глубин и сокровенных постижений. Музыка — сладострастное откровение и ни с чем не сравнимое высшее бытие] Ivi p. 674.

132 [Вагнер не употребляет здесь слова "обобщение", но когда он здесь же заговаривает о мифе, то делается понятным, что не что иное, как именно человечность, не мелкая и всегда изменчивая, всегда ненадежная современная человечность, но именно обобщенная человечность привела его к мифу] A.F. Losev, *Istoričeskij smysl' estetičeskogo mirovozzrenija Richarda Vagnera* [Il significato storico della visione del mondo estetica di Richard Wagner], in R. Vagner, *Izbrannye raboty* [Opere scelte], I.A. Barisova, S.A. Ošerov (sost. i komment.), Iskusstvo, Moskva 1978, pp. 29, 30.

133 [предощущении той будущности человека, которая, по мысли Вагнера, уже лишена всякого индивидуалистического эгоизма] Ivi, p. 37. La struttura dialettica della tetralogia wagneriana per Losev è evidente non soltanto sul piano simbolico, ma anche a livello compositivo. Un esempio è la scena tripartita del prologo de L'Anello, dove il racconto sugli dei e quello degli uomini si intrecciano nella sintesi della tragicità comune a dei e uomini.

Secondo Losev è proprio l'introduzione del concetto di amore in *Tristano e Isotta* e *Parsifal* a rappresentare il punto culminante e il coronamento dell'intera opera wagneriana, che nella sua fase più tarda si apre a quella dimensione etico-religiosa che a Skrjabin restava preclusa. All'astrattezza di Schopenhauer, Wagner contrappone l'estetica "cosmico-storica" de *L'Anello dei Nibelunghi*, che Losev definisce "storia etica del mondo", storicità che non si può ritrovare nella riflessione schopenhaueriana. Natura e storia, immobilità e movimento, sono gli opposti sui quali si ergono le costruzioni filosofiche di Schopenhauer e Wagner. Tuttavia, l'estetica schopenhaueriana, restando ancorata a una base spinoziana, non riuscirebbe a superare la concezione statica della realtà e aprirsi alla storicità, che invece Wagner fa sua tramite l'apporto della tradizione dialettica hegeliana e schellinghiana, con tutto il ragionamento storico che essa comporta[134]. Losev interpreta la dialettica wagneriana di amore e morte – che verrà ripresa nella sua prosa filosofica – come più autentica ed eterna verità, più reale della semplice rappresentazione delle passioni umane. Così, la filosofia di Wagner espressa tramite il mezzo musicale non è soltanto simbolo della dialettica generale dell'essere, non è soltanto un mito universale espresso in termini estetici, ma la realizzazione stessa della tragedia della vita umana, nella sua eterna oscillazione tra amore e morte, gioia e sofferenza.

Nel tentativo di individuare un mito musicale comune a tutte le manifestazioni concrete di esso, la riflessione loseviana sintetizza due grandi concezioni della musica, filosofica e religiosa. La prima risale alla tradizione romantica – Wagner, Nietzsche, Schopenhauer, Skrjabin –, secondo la quale la musica è espressione della volontà, forza cosmica irrazionale e inconscia dalla quale prendono vita tutte le altre forme, che costituisce il sostrato ontologico della realtà fenomenica. Questa concezione vuole sottolineare il carattere alogico e pre-razionale della musica. La seconda, diametralmente opposta alla prima, è di matrice cristiano-ortodossa, e vede nella musica l'immagine della trasfigurazione del caos cosmico iniziale in una nuova armonia, che assume la forma della dimensione mitica in cui uomo e universo sono finalmente riuniti – Ivanov, Belyj, e, ancora prima, V. Solov'ev –. Qui la particolarità della forma musicale consiste nel suo carattere religioso e teurgico, per cui la musica diventa linguaggio dell'inesprimibile. Entrambe le interpretazioni, seppur opposte, condividono l'idea di musica quale realtà in cui la forma,

134 «Questa storicità è assente in Schopenhauer, mentre è presente ne *L'anello* wagneriano» [И вот этого-то историзма у Шопенгауэра нет, а в вагнеровском "Кольце" он есть], ivi, p. 39.

pur essendo principio di organizzazione della materia caotica, non possiede una natura pienamente determinata.

Negli anni Dieci Losev introduceva l'importante distinzione tra visione del mondo figurativa e musicale. Mentre la prima pone tra soggetto e oggetto un intermediario, sotto forma di immagine, la visione musicale coincide con l'immersione immediata dell'anima nella profondità dell'essere. La distinzione tra stabilità dell'immagine e caoticità dell'essere, concepito come essere in divenire, sembra ricalcare il noto dualismo nietzschiano di apollineo e dionisiaco, del quale si avverte l'influenza soprattutto nelle prime opere[135]. Allo spirito pessimistico dionisiaco di Skrjabin e Wagner viene contrapposto l'"ottimismo" melodico del principio apollineo. La questione della forma musicale all'interno dell'opposizione dialettica tra caos e forma trova una ulteriore elaborazione nel saggio giovanile *Dva miroošču̇šču̇enija* [Due percezioni del mondo, 1916], dedicato alla *Traviata* di Verdi. Qui Losev entra nello specifico dell'analisi del significato musicale, soffermandosi sul concetto di *melos*[136]. La visione figurativa della *Traviata* appare radicarsi nel suo *melos* emozionale-soggettivistico, che raffigura le passioni umane accentuandone l'aspetto sensibile ed esteriore. Al romanticismo dell'opera verdiana Losev contrappone il "*melos* delle specularità oggettive" (*melos ob''ektivnych cerkal'nostej*) delle opere di Rimskij-Korsakov e Wagner. Il discorso non riguarda la validità o meno di uno dei due tipi, ma del grado di vicinanza alla struttura dell'essere. Il mondo verdiano del primo tipo rappresenta la sfera delle immagini e della plasticità, il secondo tipo rimanda invece alla dimensione amorfa della molteplicità. Ciò non significa che quest'ultimo trasposto nella sfera musicale non possa esprimere nulla di oggettivo, dal momento che Losev parte sempre dal presupposto

135 Come nota K.V. Zenkin, nel romanzo loseviano *Zenščina-myslitel'* la musica emerge come sfera estetica in cui vengono eliminate le contraddizioni, e le immagini del protagonista che balla con gli scheletri e ride sulle tombe sembra richiamare proprio lo Zarathustra nietzschiano. Cfr. K.V. Zenkin, *Muzykal'noe vyraženie kak aspekt filosofii jazyka A.F. Loseva* [L'espressione musicale come aspetto della filosofia del linguaggio di A.F. Losev], in *Filosofija imeni v Rossii. Materialy kruglogo stola 25 ijunja 1997* [La filosofia del nome in Russia. Materiali della tavola rotonda del 25 giugno 1997], MAI; Centr "Načala", Moskva 1997, pp. 29-33.

136 M.A. Gamajunov nota che Losev distingue tra melodia e *melos*. Se la melodia indica una forma sonora concreta, *melos* viene invece utilizzato per indicare la qualità di tale melodia, cfr. A.F. Losev, *Na rubeže epoch. Raboty 1910-ch – načala 1920-ch godov*, cit., p. 30. Nello stesso saggio Losev definisce il *melos* "principio dell'autocoscienza nazionale", caratterizzandolo dunque come nucleo mitico espresso musicalmente.

che la musica offra l'essenza dell'oggetto, e non la sua manifestazione[137]. Di conseguenza, la melodia della *Traviata*, pur non raffigurando i limiti e le profondità dell'essere, al tempo stesso le indica, anche se, come tiene a sottolineare Losev, ciò non va a intaccare in alcun modo il suo "ottimismo musicale". Anche il *melos* verdiano dunque è «autentico, puro, strutturato e acosmico, ma non esclude nulla di cosmico; lo mette soltanto tra parentesi, e ciò gli riesce principalmente grazie all'intimo tepore e alla profonda raffigurazione delle passioni e dei sentimenti umani. Quest'ultimo è un importante residuo del primo tipo»[138]. Rispetto alla semplicità dell'ottimismo verdiano, il *melos* russo, che trova la sua più alta espressione nella canzone di Lelja della *Sneguročka* [La fanciulla delle nevi] di Rimskij-Korsakov, si fa immagine della "sculturalità" marmorea della materia musicale, che cristallizza il flusso caotico nella forma apollinea[139]. Lelja, lo Zar, la Fanciulla delle nevi, da semplici personaggi si trasfigurano in simboli mitici dello spirito popolare russo dati nella musica.

Il successivo saggio *O muzykal'nom oščuščenii ljubvi i prirody* [Sulla percezione musicale dell'amore e della natura], composto in occasione del trentesimo anniversario di *La fanciulla delle nevi* di Rimskij-Korsakov, sviluppa e continua le tali idee. Se la *Traviata* era soltanto il "ricordo" dell'armonia unitotale, *La fanciulla delle nevi* permette di scorgere quella bellezza universale che si cela oltre la dimensione individuale[140]. Ciò che rende l'opera di Rimskij-Korsakov unica per la cultura del XX secolo è allora l'unità della visione che essa esprime. Rispetto al saggio precedente, qui il discorso loseviano assume una sfumatura mistica, che ricongiunge l'ambito estetico a quello etico e religioso all'interno della comune dimensione della bellezza e dell'armonia del mondo. Le immagini musicali dell'opera – le personificazioni di Bellezza e Natura, Amore e Luce –, tutte riconducibili al

---

137 Cfr. A.F. Losev, *Dva miroošČuščenija*, cit., pp. 631, 632.

138 [он искренен, свеж, структурен и акосмичен, но он не исключает ничего космического; он только ставит его пока в скобки, и это удается ему главным образом благодаря сердечной теплоте и интимной живописи человеческих страстей и чувств. Последнее и есть этот могучий остаток первого типа] Ivi, p. 631.

139 Tale è l'unione apollinea della forma musicale, dove Apollo, secondo la definizione di V. Ivanov, è «dio dell'ascesa (*bog voschoždenija*), risale dalle forme separate alla forma suprema che le comprende, dal divenire che scorre all'essere che permane immobile». [бог восхождения, он возводит от разделенных форм к объемлющей их верховной форме, от текучего становления – к недвижно пребывающему бытию] V. Ivanov, *Dionis i pradionisijstvo* [Dioniso e i culti dionisiaci], Aletejja, Sankt-Peterburg 1994, p. 296.

140 Cfr. A.F. Losev, *O muzykal'nom oščuščenii ljubvi i prirody,* cit., p. 617.

campo semantico dell'armonia, sono espressioni dell'intuizione organica che scorge nell'essere del mondo un principio divino. L'armonia nell'opera di Rimskij-Korsakov viene ottenuta tramite l'armonizzazione dei principi fondamentali del vissuto musicale, che *formando una propria logica conferiscono una forma all'essere, dunque la visione musicale amorfa acquisisce elementi figurativi*[141].

A questo proposito Losev confronta *La fanciulla delle nevi* con altri "miti" musicali, ad esempio con la *Nona sinfonia* di Beethoven. Entrambi sono grandiose espressioni di una visione totale sull'essere nella sua universalità, tuttavia soltanto nella prima «la musica […] è concentrata a un tale livello di espressività, che come risultato di tale determinazione (*oformlenie*) interna compare l'immagine. La musica si dischiude come simbolo, e l'opera diventa dramma simbolico; essa illumina dall'interno la mitologia che qui sta nascendo. E proprio qui sta la radice di tutta l'intera visione del mondo de *La fanciulla delle nevi*. La musica acquisisce significato, viene compresa, poiché entra in sintesi con la parola»[142]. La differenza sostanziale è che Beethoven giunge all'armonia – il coro finale della sinfonia – attraverso il doloroso percorso dell'inquietudine dionisiaca, mentre Rimskij-Korsakov ha già superato tale dialetticità di gioia e sofferenza, ha raggiunto la dimensione apollinea della quiete.

Discostandosi da Schopenhauer e dalla sua visione della musica come forza irrazionale, Losev sostiene che «in realtà la musica non è del tutto caotica. Essa proclama il caos alla

---

141 Ivi, pp. 607, 608. Nel successivo *Očerk o muzyke* (1920) Losev svilupperà tale pensiero, presentando tre parametri di forme intenzionali musicali, vale a dire di direzionalità della coscienza verso il significato musicale. Il primo, definito tensione (*naprjažennost'*), analogo ai concetti di energia, tono, intonazione, esprime la qualità pura dell'elemento musicale. Il secondo momento della forma (*oformlenie*) rappresenta invece la sistemazione della caoticità iniziale e conferisce all'oggetto musicale una certa espressività esteriore. Infine, il principio dell'"attualità della personalità" (*aktual'nost' ličnosti*) indica la modalità più o meno intensa con cui emerge l'individualità impressa nella musica come opera artistica. Va precisato che con *ličnost'* qui Losev intende non la personalità di autore o ascoltatore, ma l'individualità di una idealità definita interna all'opera che è alla base di ogni forma artistica, la "personalità come simbolo" (*ličnost' kak simvol*), cfr. *DChF*, p. 114.

142 [музыка […] напряжена до такой степени выразительности, что в результате этого внутреннего оформления появляется образ. Музыка зацветает символом, т. е. становится символической драмой; она изнутри освещает рождающуюся здесь мифологию. И вот тут-то лежит корень всего цельного мироощущения «Снегурочки». Музыка получает свой смысл, осмысливается, ибо становится в синтез со словом] A.F. Losev, *O muzykal'nom oščuščenii ljubvi i prirody*, cit., p. 621.

vigilia della trasfigurazione. Questa è una ovvia conclusione che deriva dal sentimento di una certa consolazione metafisica che dà all'anima anche la musica più tragica»[143].
Il discorso sul mito musicale trova allora una conclusione nella prefigurazione di una musica futura che riunisca apollineo e dionisiaco, Skrjabin e Rimskij-Korsakov, in una prospettiva che si richiama direttamente alla sofiologia solov'eviana e all'idea simbolista della trasfigurazione ad opera dell'artista-teurgo:

> Il mondo si rinnoverà quando Skrjabin concilierà la sua scura e irrazionale visione sonora (*zvukosozercanie*) con la luce e la gentilezza della melodia italiana e slava. Tuttavia tale via non appartiene già più all'uomo o all'artista, ma al divinoumano-trasfigurante. Per ora la *Traviata* per noi è *soltanto ricordo e slancio che non può realizzarsi,* per ora restano due visioni del mondo inconciliabili e incomplete[144].

Riflettendo sulle due modalità espressive della musica, figurativa e propriamente musicale, Losev conclude che il mito comune a entrambe consista nell'"esperienza personale dei piani dell'essere" (*ličnostnoe pereživanie planov bytija*), quando si realizza lo slancio dell'essere indifferenziato verso il mondo chiaro e definito della realtà visibile, per cui essa stessa, accogliendo su di sé il momento irrazionale dionisiaco, si sdoppia e diventa incarnazione della contraddizione[145]. Tuttavia la visione musicale non è soltanto esperienza di una realtà profonda, ma anche apertura a un nuovo piano dell'essere, più esattamente, il piano in cui si dà la possibilità di una "Unitotalità sostanziale e concreta", o la via verso di essa[146]. Tale via è essenzialmente religiosa, e viene definita "rito corale" *(sobornoe dejstvo)* della musica: «cosa dirò in una lingua morta sul mistero dei riti corali della musica?»[147]. La

---

143 [На самом же деле музыка не насквозь хаотична. Она возвещает хаос накануне преображения. Это простой вывод из того чувства некоего метафизического утешения, которое дает душе даже самая трагическая музыка] A.F. Losev, *Stroenie chudožestvennogo miroobščuščenija,* cit., p. 320.

144 [Мир обновится тогда, когда Скрябин совместит свое темное, иррациональное звукосозерцание со светом и лаской итальянской и славянской мелодии. Но это путь уже не человечески-художнический, но богочеловечески-преображающий. Пока же "Травиата" для *нас только напоминание и бескрылый порыв*, пока остаются два мироощущения не примиренными и не завершенными] A.F. Losev, *Dva miroobščuščenija*, cit., p. 636.

145 A.F. Losev, *Stroenie chudožestvennogo miroobščuščenija,* cit., p. 316.

146 Cfr. *MPL*, p. 476.

147 [Что скажу на смертном языке о таинстве соборных действ музыки?] A.F. Losev, *Stroenie chudožestvennogo miroobščuščenija,* cit., p. 261. Il termine "sobornoe dejstvo" è forse ripreso da Ivanov, che con esso indicava il fine e il senso dell'evoluzione artistica, avente come obiettivo un'arte corale di tutto il popolo, cfr. L. Galič, *Dionisovo sobornoe dejstvo i mističeskij teatr "Fakely"* [Il culto dionisiaco corale e il teatro mistico Fakely], in K.G. Isupov, A.B. Šiškin (sost.), *Vjač. Ivanov: pro et contra*, t. 1, RChGA, Sankt-Peterburg 2016, pp. 91-101. Negli stessi termini Ivanov aveva scritto su Skrjabin, che aveva conosciuto personalmente, e su Wagner, nell'articolo *Vagner i dionisovo dejstvo* [Wagner e il rito dionisiaco, 1905], che riteneva precursore di Skrjabin e nel quale rintracciava il germe della musica del futuro. Come in Ivanov, così

visione musicale è così affine alla trasfigurazione cosmica del caos, e simbolicamente richiama il mito della creazione. In effetti il fondamento originario dell'arte non è semplicemente il materiale indifferenziato che viene formato, ma simbolo della profonda tragicità della vita umana che aspira alla salvezza.

La trattazione e la terminologia schopenhaueriana utilizzata da Losev in questo saggio saranno poi abbandonate man mano che il suo pensiero acquisirà maggiore autonomia sul piano speculativo. Tuttavia queste riflessioni costituiscono la base delle categorie che resteranno invariate anche successivamente, epurate dal sostrato metafisico delle opere giovanili.

3.2.3 La natura dialettica del ritmo

La stessa distinzione tra apollineo e dionisiaco che emerge nella forma musicale si osserva nella trattazione del ritmo. Il ritmo rappresenta infatti un sistema di ripetizioni e variazioni che nel suo procedere unisce e contrappone regolarità e irregolarità[148]. L'aspetto irregolare rappresenta il cambiamento – di altezze melodiche, accento, timbro, forte/piano, ecc. – rispetto alla base omogenea e regolare della melodia. Proprio la qualità variabile del ritmo, modificando il tessuto sonoro, conferisce movimento alla musica. Il ritmo ha dunque una precisa funzione estetica, esso non è soltanto successione nel tempo di unità, relazione quantitativa, ma elemento fondamentale per la produzione di senso.

Al tempo stesso, è importante sottolineare che si può parlare di ritmo soltanto all'interno di un processo. Da qui deriva la diffusa interpretazione del ritmo come dialettica nelle varie arti; A. Belyj in poesia, N. Tarabukin in pittura, D. Nedovič in scultura, Asaf'ev in musica.

> L'opera musicale può essere interpretata come intero che viene conosciuto nel movimento nel quale tutte le unità (tutti gli stadi, tutti i momenti) si relazionano gli uni agli altri dialetticamente, in modo che ogni momento di variazione di tesi e antitesi (di un dato complesso sonoro e del complesso sonoro a lui contrapposto) vengono percepiti dall'udito in due modi: nel processo del primo rilevamento come contrasto, ma subito dopo la percezione di tali contrapposizioni, essi a loro volta

anche per Belyj la musica è connessa alla sfera religiosa: «La musica tramuta il dramma (e con esso le altre arti) in mistero, accostando l'arte alla religione, e trasformando l'artista in teurgo» [Музыка превращает драму (а с нею и другие искусства), в мистерию, сближая искусство с религией, а художника превращая в теурга], A. Belyj, *Simvolizm kak miroponimanie*, cit., pp. 104, 105.

148 Ciò si applica al ritmo in generale, anche poetico. Analizzando il ritmo compositivo dell'*Eneide*, Losev distingue tra tratti ctonici – dal greco *chton*, terra – e classici, irrazionali e razionali Cfr. A.F. Losev, *Chtoničeskaja ritmika affektivnych struktur v "Eneide" Vergilija* [La ritmica ctonia delle strutture affettive nell'Eneide di Virgilio], in B.F. Egorov (otv. red.), *Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve* [Ritmo, spazio e tempo nella letteratura e nell'arte], Nauka, Leningrad 1974, pp. 143-160.

> diventano unità in relazione al successivo stadio del movimento, vale a dire complesso articolato, tesi del nuovo complesso che viene contrapposto, e così via[149].

In particolare, nella storia della musicologia russa Asaf'ev sarà il primo a formalizzare l'unità delle funzioni costruttiva – come strutturante la forma – e contenutistico-espressiva del ritmo nella ricezione musicale tramite il concetto di "ritmo-intonazione" (*ritm-intonacija*), con il quale sottolinea l'aspetto semantico e intonativo del ritmo musicale[150]. Il ragionamento di Asaf'ev prende le mosse dalla musica concepita come "discorso del sentimento" (*reč' čustv*), attraverso il parallelismo tra discorso verbale e musicale – uno dei temi della successiva estetica musicale strutturalista[151] –, i quali presuppongono sempre un determinato tono[152]. In *Muzykal'naja forma kak process* [La forma musicale come processo, 1925] la musica viene definita come "arte del significato intonato" (*iskusstvo intoniruemogo smysla*); più esattamente, il significato musicale si dà come unione del principio melodico-intonativo e ritmico. La genesi del significato musicale va infatti fatta risalire a una struttura che si cristallizza come "ritmo-intonazione" (*ritm-intonacija*), i cui elementi costitutivi non possono esistere separatamente, ma si vengono a creare soltanto nel processo dinamico dell'opera artistica. Il ritmo emerge così come categoria estetica che riflette l'aspetto

---

149 [Музыкальное произведение можно рассматривать как познаваемое в движении целое, в котором все звенья (все стадии, все моменты) соотносятся друг с другом диалектически, так, что каждый момент смены тезиса и антитезиса (данного звукокомплекса, и звукокомплекса, ему противоставленного) воспринимаются слухом двояко: в процессе первого обнаружения – как контраст, но тотчас же вслед за тем, как эти сопоставления восприняты, - они по отношению к последующей стадии движения в свою очередь становятся единством, т.е. сложным комплексом – тезисом к противопоставляемому новому комплексу, и т.д. и т.д.] B.V. Asaf'ev, *Muzykal'naja forma kak process* [La forma musicale come processo], Muzyka, Leningrad 1971, pp. 127, 128.

150 Asaf'ev riportava il ritmo-intonazione all'esperienza del moto dell'uomo, definendo la musica "arte di impressioni sonoro-motorie" (*iskusstvo sluchomotornych vpečatlenij*). La ricezione musicale è infatti sempre risultato di un processo sonoro-motorio (*slucho-dvigatel'nyj*), cfr. B.V. Asaf'ev, *Izbrannye stat'i o muzykal'nom prosveščenii i obrazovanii* [Articoli scelti sull'istruzione e la formazione musicale], E.M. Orlova (red. i vstup. stat'ja), Izd-vo Muzyka, Leningrad 1973, p. 49. La relazione tra musica e movimento, piano sonoro e piano plastico, era anche al centro delle ricerche di E. Jacques-Dalcrose, R. Steiner e della psicofisiologia di I. Sečenov, I. Pavlov, ecc. Sečenov in particolare sottolineava l'aspetto attivo della ricezione del ritmo tramite il concetto di "sentimento muscolare" (*myšečnoe čustvo*). Lo stesso Losev, appoggiandosi alle teorie del ritmo estetico di Stern e Christiansen, afferma che nel dramma musicale il "movimento" della coscienza "segue" quello l'oggetto estetico, e si assiste alla sua ritmizzazione (*ritmizacija*), cfr. A.F. Losev, *Issledovanija po filosofii i psichologii myšlenija (1915-1919)*, cit., pp. 64-65.

151 Si veda ad esempio V. Meduševskij, *O zakonomernostjach i sredstvach chudožestvennogo vozdejstvija muzyki* [Sulle regolarità e i mezzi dell'effetto artistico della musica], Muzyka, Moskva 1976, pp. 13-15.

152 Il concetto di intonazione in Asaf'ev è infatti analogo a quello tedesco di tono (*Ton*), che rappresenta una proprietà del suono musicale e va distinto dall'aspetto fisico e acustico di quest'ultimo (il suono come *Klang*). Cfr. V.N. Cholopova, *Muzyka kak vid iskusstva: učebnoe posobie* [La musica come forma d'arte: manuale], Izdatel'stvo Lan', Sankt-Peterburg 2000, p. 57.

formale, processuale, del movimento musicale, definendone al tempo stesso l'unità complessiva, mentre l'intonazione determina l'aspetto del contenuto. Il processo ritmico-musicale viene letto allora nei termini di una costante opposizione tra complessi sonori "cristallizzatisi" e movimento di formazione e ordinamento della varietà dei suoni.

Nonostante l'analisi di Asaf'ev, che avrà grande fortuna all'interno della musicologia sovietica, incroci alcuni concetti loseviani – i principi di identità e differenza, la temporalità musicale, la distinzione di ritmo e metro –, va sottolineato che, come precisa lo stesso autore[153], si tratta di un discorso che prende le mosse dall'analisi della musica scritta. In ciò consiste la radicale differenza rispetto a Losev, che si pone invece in una prospettiva essenzialmente filosofica, nonostante la profonda conoscenza del materiale musicale. Al pari di Asaf'ev, il ritmo nella concezione loseviana assume un ruolo fondamentale nella dinamica del fenomeno musicale, all'interno di un'analisi che esclude qualsiasi accostamento del ritmo a fenomeni psichici, emozionali o esclusivamente temporali – il ritmo come periodicità –, dimostrando così un chiaro allontanamento di impostazione rispetto alle sue stesse ricerche giovanili sulla natura del ritmo estetico.

In tale riflessione è centrale la distinzione tra metro e ritmo, vale a dire tra la divisione del tempo in intervalli uguali o in un certo rapporto matematico e l'accentuazione di elementi simili che si riproducono a intervalli simili, non necessariamente identici. Astraendolo dal suono quale suo oggetto di misura, Losev sottolinea che il ritmo appartiene all'aspetto ideale del fenomeno musicale, non è dunque da intendersi come fattore quantitativo, misura di una lunghezza. Soltanto metro e tatto possono misurare, il ritmo è invece ciò che viene misurato[154]. Tuttavia la sola misurazione non rende conto dei rapporti musicali; la somma dei tatti indica soltanto un certo numero di lunghezze uguali nella loro sequenza, ma non la loro interrelazione[155]. È qui che si inserisce la categoria del ritmo, quale sintesi e organizzazione di metro – la misurazione di lunghezze – e tempo – *temp,* la velocità dell'esecuzione, spesso confusa con il ritmo –. Quest'ultimo appare allora come fondamentale fattore strutturante, principio della forma musicale, analogo da un punto di

153 Cfr. B.V. Asaf'ev, *Muzykal'naja forma kak process,* cit., p. 29.

154 Metro e tatto sono alla base dell'analisi metrotettonica quale teoria della struttura temporale della forma musicale elaborata da G.E. Konjus nei primi anni del XX secolo. Rifacendosi alla teoria estetica delle proporzioni, Konjus analizzava la simmetria delle relazioni temporali (di tatto) in una data opera musicale, le quali avrebbero determinato la bellezza estetica dell'intera opera.

155 Una distinzione simile compare in Asaf'ev, cfr. ivi., p. 184.

vista dialettico alla qualitatività del numero. In effetti, va considerato che il ritmo da un lato precede il tempo (*vremja*), dal quale si differenzia – il tempo-*vremja* dell'esecuzione dipende essenzialmente dal tempo-*temp*) –, dall'altro lo implica. Nella relazione *O ponjatii metra i ritma* [Sul concetto di metro e ritmo, 5 febbraio 1925][156] Losev interpretava il ritmo quale modificazione dialettica del numero, sostenendo che il passaggio da numero a ritmo – e metro, come suo correlato categoriale – comprendesse i momenti di tempo – *vremja*, divenire alogico del numero – e di trasformazione del numero nel suo altro, vale a dire in una cosa reale. Così facendo, si viene a creare, a livello concettuale, una sorta di linea che collega numero, musica e ritmo. Qui emerge inoltre la peculiarità della definizione loseviana di ritmo, la cui processualità presenta al tempo stesso anche una certa stabilità. In effetti è interessante notare come nella stessa relazione Losev affermi che la natura estetica di ritmo e metro possa essere compresa soltanto in relazione alla categoria di simbolo. Il ritmo musicale emerge come correlato semantico del simbolo, e di conseguenza ne ripresenta la struttura, che racchiude in sé un nucleo invariabile – il numero figurale, l'aspetto ideale – e la possibilità della variazione – il divenire alogico. Il ritmo può racchiudere tali elementi in quanto è sintesi di metro e tempo (*temp*), secondo la nota tipologia delle categorie musicali. D'altro lato, la sua natura alogica – la realizzazione continuativa del numero puro[157] – lo avvicina al simbolo quale realizzazione alogica di materiale logico-ideale.

Losev individua nella ritmicità il momento fondante della musica come direzionalità del materiale sonoro, e al tempo stesso espressione della dialettica di riposo e quiete. Il ritmo viene così definito come ipostatizzazione del numero eidetico in cui la figuralità subisce una modificazione in senso concreto: «il ritmo è l'unità della quiete mobile della differenza autoidentica data come propria alterità ipostatizzata e vista come quiete mobile del divenire alogico nel suo rapporto con tale alterità»[158]. La struttura ritmica appare allora come molteplicità (*Menge*) nella sua "ipostatizzazione intelligente", o movimento semantico, e ordinamento dell'alterità (*uporjadočivanie inakovosti*). Tale definizione del ritmo, che lo

156 Cfr. RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 10; l. 242-242ob.

157 Cfr. la relazione *O ponjatii i strukture ritma* [Sul concetto e la struttura del ritmo] letta presso il Gruppo per lo studio sperimentale del ritmo della GAChN il 20 marzo 1928, RGALI f. 941 op. 12 e.ch. 52; l. 35-35ob.

158 [Ритм есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как своя собственная гипостазированная инаковость и рассмотренная как подвижной покой алогического становления в его соотнесении с этой инаковостью] *AKSN*, p. 229.

ricollega da un lato all'*eidos*, alla forma e al numero, dall'altro al divenire alogico, permette di introdurre il discorso relativo all'oggetto musicale, che presenta la stessa duplicità.

3.2.4 Fenomenologia dell'oggetto musicale

In *Stroenie chudožestvennogo miroosčuščenija* [La struttura della concezione del mondo artistica, ca. 1915-1916] Losev si pone un obiettivo dichiaratamente fenomenologico: l'individuazione e la chiarificazione della possibilità della visione immediata dell'essenza nel processo di ricezione. Fondando la sua analisi in senso fenomenologico, egli si rivolge all'indagine del vissuto della coscienza e individua due possibili prospettive, che definisce psicologica e conoscitiva. La prima concepisce la coscienza come flusso, durata e successione continua di momenti tra loro fusi in una unità indifferenziata. La prospettiva conoscitiva si colloca invece a un livello riflessivo successivo, in cui si assiste alla successione dei vissuti, singolarmente definiti, e alla produzione di un giudizio su di essi. Losev analizza il sorgere di queste strutture, concentrandosi in particolare sul passaggio dalla figuratività (*obraznost'*) alle sue modificazioni successive. L'interesse genetico e analitico che caratterizza in generale il suo approccio alla fenomenologia dipende direttamente dall'assunto gnoseologico per cui nell'atto percettivo e conoscitivo è necessario distinguere tra due momenti; l'unità di soggetto e oggetto e il successivo distanziamento dall'oggetto, in cui l'Io pone la cosa come opposta ad esso[159]. Le riflessioni su questo tema sono frequenti nelle opere degli anni Venti, in particolare in *Filosofija imeni* Losev si sofferma sulla distinzione tra sensazione (*oščuščenie*) e ricezione (*vosprijatie*), rintracciandola nel rapporto tra soggetto e significato. Nella sensazione l'oggetto è mobile, «una massa semantica che diminuisce e cresce»[160] – in una prospettiva puramente psicologica –, nella ricezione si assiste invece alla fissazione dell'*eidos* oggettuale. Sensazione e ricezione sono entrambe accomunate dalla formula "ritrovare sé stessi nell'altro" (*nachoždenie sebja v inom*), tuttavia

[159] La stessa distinzione applicata alla musica lo porta a distinguere tra "musica pura" (il carattere pre-figurativo che contraddistingue le opere di Beethoven e Skrjabin, che lascia spazio all'esperienza pura) e "musica strutturale", figurativa (Stravinskij), o tra musica caratterizzata dall'assenza di forme strutturali e musica programmatica. Cfr. A.F. Losev, *O muzykal'nom oščuščenii ljubvi i prirody,* cit., p. 604.

[160] [неразличимо убывающая и прибывающая смысловая масса] *FI*, p. 668.

il momento ricettivo rappresenta uno sviluppo in termini gnoseologici rispetto al primo, dato dalla differenziazione.

> Che la ricezione abbia a che fare con l'altro nella sua relazione con il soggetto percipiente è chiaro. È per questo che è *rice*zione (*vos-prijatie*). Ma perché ciò equivale al ritrovarsi nell'altro del *sé*? Ciò deriva dal fatto che non può esservi ricezione senza sensazione, e la sensazione è innanzitutto ritrovare se stessi. La ricezione è per l'appunto la stessa sensazione, ma con l'aggiunta del momento della differenziazione compresa (*osmyslennaja razdel'nost'*). Dunque, anche nella ricezione permane il precedente ritrovare se stessi. Ma poiché qui si ha il ritrovare se stessi nell'altro, la differenziazione compresa avviene soltanto nel rapporto con l'altro. Nella ricezione dunque troviamo l'altro e troviamo noi stessi, vale a dire esperiamo e percepiamo sia l'altro che noi stessi, tuttavia introduciamo una differenziazione soltanto nell'altro, cioè soltanto nel percepito. Non distinguiamo nella ricezione i processi interiori in se stessi, ma soltanto nella misura in cui essi sono legati alla differenziazione dell'oggetto esteriore percepito[161].

In altri termini, Losev sostiene che prima ancora che il contenuto sia conosciuto, esso esista già nella coscienza[162]. Di conseguenza, l'analisi sarà diretta alla progressiva formazione dei vissuti, a partire dal sorgere della figuratività fino a giungere alla sfera logica del giudizio. Ala base del processo stanno dunque le relazioni ricettive tra soggetto e oggetto che non hanno ancora carattere conoscitivo, non hanno ricevuto una qualificazione (*kvalifikacija*). Con ciò Losev intende affermare la priorità dell'essere rispetto alla conoscenza. Le strutture dell'esperienza derivano infatti da quella relazione ontologica originaria e fondamentale che Losev definisce "vissuto puro" (*čistyj opyt*). Nella sfera estetica tale relazione emerge con maggiore evidenza nel rapporto tra forma e materia: la forma artistica è risultato della formazione e trasformazione (*prebrazovanie*) della materia in un'immagine. Tale fondamento primario dell'arte è inattingibile razionalmente, e inoltre, fatto ancora più significativo, è inesprimibile a parole: «il fondamento originario dell'arte rappresenta la più alta contraddizione tragica: indicando l'essenza degli oggetti e il loro significato profondo,

---

161 [Что восприятие относится к иному в отношении воспринимающего, это понятно. Потому-то оно и *вос*-приятие. Но почему это есть нахождение в ином именно *себя*? Это явствует из того, что восприятие не может состояться без ощущения, а ощущение есть прежде всего нахождение себя. Восприятие ведь и есть то же самое ощущение, но лишь с внесением момента осмысленной раздельности. Стало быть, и в восприятии остается прежнее нахождение себя. Но так как тут — нахождение себя в ином, то и осмысленная раздельность приходится только лишь в отношении иного. В восприятии мы, стало быть, находим иное и находим себя, т. е. переживаем и ощущаем и иное и себя, но раздельность вносим только в иное, т. е. только в воспринимаемое. Мы не различаем в восприятии внутренних процессов самих по себе, но лишь — в меру связанности их с раздельностью внешне-воспринимаемого объекта] Ivi, p. 769.

162 Losev condivide questo presupposto con la corrente intuizionista russa – N.O. Losskij, S.N. Bulgakov, E.N. Trubeckoj, S.N. Frank – che risolveva così l'abisso tra conoscenza ed essere, intuitivo e discorsivo. In particolare, il concetto di *umozrenie*, "sguardo intellettuale", sottolinea la differenza tra conoscenza sensibile e conoscenza depurata dal dato della sensazione.

esso non nomina tali oggetti, non li definisce, esso è muto, non ha ancora accolto del tutto in sé il *Logos*»[163]. Rappresentazione, immagine e idea non sono dati primari, ma prodotti che risultano da un processo di comprensione successivo della coscienza. Con ciò Losev vuole sottolineare che non l'immagine, ma il significato è il dato immediato primario, ammettendo così la presenza nella coscienza di elementi ideali, non figurativi – precedenti all'immagine –, portatori di significato.

Tale posizione è fondamentale nell'indagine filosofica della musica. Riportando il discorso sull'ambito musicale, infatti, Losev fin da subito si dichiara estraneo a qualsiasi forma di sensualismo o associazionismo che vede nell'arte soltanto immagini e relazioni tra esse. Il compito della filosofia della musica consiste nell'individuare l'essenza assoluta della musica, presente in ogni fenomeno musicale, indipendentemente dalle sue realizzazioni concrete e storiche e dalla sua ricezione da parte di un soggetto, dunque, al di là del contenuto figurativo che essa rappresenta. Il contenuto eidetico viene rivelato dall'analisi fenomenologica descrittiva, che ha come obiettivo proprio l'analisi dell'oggetto musicale nella sua idealità. Losev si riferisce cioè alla musica pura nella sua struttura eidetica, sottolineandone l'autonomia da ogni sua reale concretizzazione: «Ogni opera musicale cela in sé un oggetto eidetico tale da non dipende dal fatto che il compositore sia vivo o morto, che tale opera venga recepita bene o male, o che essa sia recepita. Dell'analisi di tale oggetto ideal-musicale si occupa la fenomenologia»[164].

Ciò significa che il fenomeno musicale nella sua essenza è caratterizzato dalla sua estraneità alla dimensione spazio-temporale. Secondo il paradigma di pensiero loseviano, ogni cambiamento dell'oggetto – la melodia composta da suoni diversi – presuppone la sua stabilità ideale, e affermare il contrario significherebbe cadere nella contraddizione logica per cui le sue modificazioni temporali si riferirebbero a oggetti diversi. Di conseguenza, il piano temporale, così come quello spaziale, vengono esclusi dal campo di indagine nel loro senso comune, ma rientrano nella definizione dell'oggetto musicale, che di fatto si sviluppa

---

163 [первичная основа искусства являет собою величайшее трагическое противоречие: указывая на сущность предметов и глубинный их смысл, она не называет этих предметов, не выделяет их, она — бессловесна, она еще не вполне восприняла в себя Логос] A.F. Losev, *Stroenie chudožestvennogo miroosčuščenija,* cit., pp. 300, 301.

164 [Любое музыкальное произведение таит в себе такой эйдетический предмет, который уже не зависит от того, жив или умер композитор, хорошо ли, плохо ли воспринимается данное произведение, и даже воспринимается ли. Анализом такого идеально-музыкального предмета и занята феноменология] *MPL*, p. 416.

nello spazio e nel tempo, in forma modificata. Innanzitutto, in un'ottica ontologica, il tempo nella sua accezione comune non può essere applicato alla musica nel suo essere: la forma caotica della musica si esprime nella processualità, in cui non vi sono sequenze di toni diversi, ma soltanto la loro successione continuativa. Così, ascoltando una serie di toni, percepiamo qualcosa che va oltre la loro somma.

D'altra parte, neppure lo spazio, inteso quale assenza di un'oggettualità definita[165], può essere considerato una caratteristica dell'essere musicale perché tale essere non può cristallizzarsi in una forma stabile. Questo punto è fondamentale, e si ricollega al precedente discorso sui dati della coscienza, dal momento che Losev ammette la possibilità di incarnare nella forma artistica anche un elemento caotico e irrazionale, non discorsivo.

«L'essere musicale quale arte non può non avere una forma. Tuttavia l'essere musicale quale essere è una certa forma, è composto di una serie di formazioni e di relazioni tra di esse? La forma dell'arte non deve necessariamente incarnare qualcosa di formato. Nella forma dell'arte si può incarnare anche qualcosa di completamente privo di forma, del tutto caotico»[166].

Consapevole che tale posizione può essere fraintesa – e ciò in effetti era già avvenuto in occasione di alcune discussioni alla GAChN –, nelle prime pagine di *Muzyka kak predmet logiki* Losev distingue tra musica come arte e musica come essere puro. Tale distanziamento dall'ambito puramente estetico a favore di quello ontologico rappresenta una presa di posizione contro l'assunto fenomenologico per cui il valore autentico della sfera estetica si costituisce al momento della sua ricezione. A ciò si accompagna una critica allo psicologismo e a tutti gli atteggiamenti naturalistici che si occupano di fenomeni musicali dal punto di vista fisico e fisiologico, che poggia sulla nota distinzione tra aspetto semantico e aspetto fattuale; di fatto (*po faktu*), secondo il rapporto causale, la musica è recepita in onde sonore, processi psichici che rendono possibile la ricezione, mentre secondo il significato

---

165 S. Fejnberg rintracciava la spazialità musicale in alcune proprietà dei suoni (estensione, massa, colore, ecc.), e affermava che «la musica deve essere contrapposta alle forme letterarie. Il suo materiale possiede la stessa realtà della materia delle arti plastiche» [музыка должна быть противопоставлена словесным формам. Ее материал обладает такою же реальностью, как и вещество пластических искусств], G.G. Špet, *Zametki o muzyke* [Note sulla musica], in Id., *Iskusstvo kak vid znanija. Izbrannye trudy po filosofii kul'tury* [L'arte come tipo di sapere. Opere scelte di filosofia della cultura], T.G. Ščedrina (otv. red.), ROSSPEN, Moskva 2007, p. 91.

166 [Музыкальное бытие, как искусство, не может не быть оформлено. Но музыкальное бытие как бытие есть ли некая форма, состоит ли из ряда оформлений и связи их между собой? Ведь форма искусства не обязательно должна воплощать что–то оформленное. В форму искусства можно воплотить и нечто совершенно бесформенное, до конца хаотическое] *MPL*, p. 420.

essa non è riducibile a tali processi. La differenza tra vissuti musicali e non musicali non è allora una differenza psicologica, fisica o fisiologica; le teorie psicologiche del "fattore associativo", dell'"imitazione interna", degli "elementi immaginari", sono applicabili ugualmente a ogni ambito artistico, tanto alla musica quanto alla pittura, dunque non distinguono la specificità estetica di un'arte rispetto ad un'altra. In altri termini, una estetica puramente psicologica non può soddisfare i requisiti dell'indagine fenomenologica dell'oggetto musicale. Allo stesso modo Špet riteneva necessario distinguere nell'analisi dei fenomeni sensibili (*čuvstvennye javlenija*) quali fenomeni estetici l'ambito psicologico da quello propriamente filosofico, sostenendo che «la "materia" della ricezione sensibile è un oggetto *sui generis*, che esige una scienza a sé»[167]. A tale base Losev aggiunge l'esigenza di giungere all'essenza dell'essere musicale, secondo la convinzione per cui le forme naturalistiche della musica, il sostrato esterno nel quale essa si realizza, non possono esaurire tale essere, poiché tali forme sono in costante mutamento. In altri termini, viene escluso l'aspetto soggettivo della ricezione musicale, perché se così fosse «ognuno esperirebbe una determinata sinfonia a suo modo, e così anche il vissuto di ognuno sarebbe ugualmente variabile e instabile»[168]. La riflessione loseviana si pone al di fuori del suono come fenomeno, fatto che lo distanzia sia dall'estetica formalista – che interpreta la musica come numero, strumento, ecc. –, sia dall'estetica romantica per cui essa è espressione dell'emotività e del sentimento. Il suono viene invece indagato nella sua struttura dialettica e ideale. Se, idealmente, l'essere puro (*čistoe bytie*) è amorfo (*besformennoe*), dal momento che non ha ancora acquisito una differenziazione qualitativa, la forma musicale ritiene tale momento caotico sotto forma di potenzialità della forma.

> L'essere musicale puro è un essere iletico. Esso è privo di nome e di oggetto, senza forma e oscuro. Esso è puro essere-in-sé che non mostra pienamente il suo volto. Il suo volto è assenza di volto (*bezlikost'*), è in tutti i volti (*vselikost'*). Il suo *eidos*, che solo ci manifesta l'essenza, consiste nella non fenomenicità (*nejavljaemost'*), nell'incapacità di manifestarsi. L'*eidos* della musica ci ha mostrato la sua essenza, e tale essenza è incomunicabilità (*neskazannost'*), non manifestatività (*nevyjavlennost'*) e ileticità. In ciò, forse, consiste il segreto di quella energia omnicomprensiva della musica, della sofferenza, angoscia e gioia segreta da lei create. Essa è follia che vive di una vita massimamente intensa. Essa è essenza che aspira a generare il suo volto[169].

---

167 [Материя чувственного восприятия, есть sui generis предмет, вызывающий о самостоятельной науке] G.G. Špet, *Problemy sovremennoj estetiki*, cit., p. 296.

168 [Каждый переживает данную симфонию по–своему, да и переживание у каждого равным образом непостоянно и неустойчиво] *MPL*, p. 415.

169 [Чистое музыкальное бытие есть бытие гилетическое. Оно — безымянно и беспредметно, неоформленно и темно. Оно — чистое в-себе-бытие, не явившее своего полного лика. Лик его — в безликости, во вселикости. Эйдос его, единственно явившаяся нам сущность, — в

L'ileticità a cui fa riferimento Losev nella sua definizione dell'essere musicale non va identificata con la materia (*hyle*) *tout court*, ma riguarda le specifiche proprietà di tale materia, vale a dire la qualità musicale quale assenza di definizione (*neoformlennost'*), che al tempo stesso implica la potenza di assumere qualsiasi forma. Questo grumo di potenzialità non si concretizza mai definitivamente in una forma completa, ma, si potrebbe dire, soltanto in una forma temporanea che non la esaurisce. In altri termini, la musica resta sul piano eidetico senza potere mai passare a quello del *logos*. Tale pensiero trova appoggio nella tradizione del cristianesimo orientale che vedeva nell'icona l'immagine di ciò che non era possibile raffigurare, affermando contemporaneamente identità e differenza di immagine e modello. Affermando che l'essenza della musica non può essere espressa in concetti, ma soltanto vissuta, Losev sembra qui proseguire tale discorso, che affida all'estetico l'aspetto intuitivo e non razionale della conoscenza.

A questo proposito egli introduce il concetto di "circostanza oggettiva" (*ob''ektivnoe obstojanie*) per riferirsi alla particolare condizione in cui si trova il soggetto nell'incontro con l'oggetto[170], e che si riallaccia al concetto di datità originaria introdotto in *Issledovanija po filosofii i psichologii myšlenija*. L'analisi, che si caratterizzava come genetica[171], aveva uno scopo ben preciso, si concentrava sulla "datità originaria" (*pervičnaja dannost'*) a partire dalla quale ha origine la coscienza, che Losev rintraccia nei concetti di flusso di coscienza (James) e vissuto (Husserl). Il concetto di datità aveva l'obiettivo di coniugare la teoria dell'astrazione di Husserl, che separava significato e fenomeno, e la concezione di James del flusso di coscienza, che sottolineava invece la relazione e la processualità, anche temporale, del rapporto tra fenomeno e significato. Senza addentrarci nella lunga e dettagliata disamina loseviana, è sufficiente accennare al fatto che la riflessione sulla datità originaria si conclude

---

неявляемости, в неспособности выявиться. Эйдос музыки явил нам ее сущность, и сущность эта — несказанность, невыявленность и гилетичность. В этом, может быть, разгадка той всеобъемлющей силы музыки, создаваемого ею страдания, тоски и тайной радости. Она — безумие, живущее исполински сильной жизнью. Она — сущность, стремящаяся родить свой лик] Ivi, p. 426.

170 Cfr. A.F. Losev, *Issledovanija po filosofii i psichologii myšlenija*, cit., pp. 64-77.

171 «[…] il contenuto reale della coscienza è tale che "io" e il "mondo" sono irreparabilmente separati, il superamento dell'abisso che li separa si può trovare soltanto sul terreno di prospettive genetiche» [фактический состав сознания таков, что «я» и «мир» безнадежно разделены, что преодоление разделяющей из бездны можно найти лишь на почве генетических точек зрения], A.F. Losev, *Predislovie* [Prefazione] a *Issledovanija po filosofii i psichologii myšlenija*, cit., p. 14. Tuttavia la ricerca genetica sulla struttura del pensiero, avverte Losev, verrà a coincidere con una cosmologia, termine che richiama alla visione globale dell'antichità e che qui è sinonimo di ontologia.

con l'analisi del significato obiettivo (*ob''ektivnij smysl*) durante l'ascolto musicale. Nel dramma musicale la coscienza – secondo i concetti di "ritmo estetico" di Groos e Stern – segue il movimento dell'oggetto estetico, diventa a sua volta oggetto, e si assiste alla sua "ritmizzazione" (*ritmizacija*). Di conseguenza, la psicologia del pensiero consisterà di due parti, gnoseologica – la descrizione dei significati obiettivi – e la successiva riflessione su di essi. In altri termini, si viene ad annullare la differenza tra soggetto e oggetto, per lasciare spazio a quella "circostanza oggettiva" (*ob''ektivnoe obstojanie*) che soltanto in un momento successivo, nella riflessione, li separerà. Ciò significa che l'oggetto non viene pensato, non è oggetto di riflessione, ma viene prima di tutto vissuto, esperito (*perežívaetsja*). L'affermazione della piena unità di soggetto e oggetto nell'esperienza estetica, e in particolar modo musicale, rimanda ai fondamenti ontologici dell'arte, e ancora prima all'impostazione generale della filosofia loseviana. Ciò che preme sottolineare è che tale impostazione permette a Losev di sostenere che oltre alle immagini nella coscienza sono presenti anche elementi non figurativi (*bez-obraznye elementy*), e così di giustificare il nesso tra struttura musicale e coscienziale. Nel dramma musicale la coscienza segue il movimento dell'oggetto estetico diventando un tutt'uno con essa, dunque, ancora prima della formazione dell'immagine.

Soltanto a questo livello emerge il duplice carattere della musica; da un lato, tramite la sua derivazione dal numero, essa esprime l'armonia e la forma, dall'altro, reca in sé la temporalità quale ulteriore modificazione alogica del numero[172]. Il rapporto tra i due aspetti, che Losev rintracciava già nella struttura ritmica come alternanza di stabilità e variazione, costituisce l'espressione dell'essenza musicale in termini qualitativi. Tuttavia, proprio la presenza del principio irrazionale – l'elemento meonico e iletico dell'*eidos* – implica il fatto che la musica non sia traducibile nel linguaggio del discorso razionale. Nella musica l'*eidos* incarnato nel *meon* dà vita a una forma determinata, tuttavia il *meon* non viene semplicemente eliminato durante tale processo, ma rimane sullo sfondo come residuo. *Eidos* e meon entrano in relazione sotto forma di tensione alla forma e tensione alla rottura della forma; le immagini prodotte dal tessuto sonoro, espressioni della modificazione meonica dell'*eidos*, diventano allora simboliche, e la musica in generale assurge a simbolo: «la

[172] Nietzsche definiva la musica in termini simili quando affermava che la forma armonicamente ordinata della musica è base per l'espressione del divenire irrazionale.

musica è comprensione ed espressione, simbolo, costruzione espressiva e simbolica del numero nella coscienza»[173].

Il simbolismo musicale deriva dalla dialettica di forma musicale e divenire alogico che è ad essa immanente, così come nel simbolo l'aspetto ideale e materiale venivano a coincidere. Nella trasposizione del discorso sul simbolo al piano musicale Losev introduce però alcune precisazioni. Una di queste riguarda il concetto di *meon* – essere-altro, *inobytie* –, che può essere inteso in due modi; come espressione plastica, potenzialità di incarnazione, o come alogicità, potenzialità del divenire che non ammette forme definite. La distinzione che viene introdotta in *Filosofija imeni* si rivela fondamentale per comprendere il carattere trascendente del simbolo musicale, che trascende la sua struttura armonica, e al tempo stesso la sua ineffabilità è data dal fatto che il divenire meonico contrasta con la fissazione semantica. Entrambi gli aspetti si ricollegano a due nuclei di problemi tra loro connessi: il problema dell'interpretazione, già al centro del discorso sul simbolo, e quello del vissuto estetico.

In realtà Losev non analizza in modo dettagliato il problema dell'interpretazione in musica, intesa qui esclusivamente come ricezione e non come interpretazione esecutiva. Tuttavia in *Muzyka kak predmet logiki* in riferimento alla *Nona sinfonia* di Beethoven compare un accenno alla questione, in relazione al vissuto musicale:

> Dopo aver dissolto la musica nel caos e nei capricci del vissuto soggettivo, non saremo in grado di avere alcuna opera musicale definita, poiché ci saranno tante *None sinfonie* di Beethoven quante sono le individualità che l'ascoltano e l'hanno ascoltata; e la *Nona sinfonia* di Beethoven non esisterà quale *Nona sinfonia*. C'è la ricezione soggettiva, legata alle condizioni di un dato momento, che scorre, instabile, volubile e inafferrabile; e c'è la soggettità (*sub''ektnost'*), senza la quale è impensabile ogni oggettità (*ob''ektnost'*) musicale. E soltanto tale piena identità di essere e coscienza in musica salva la *Nona sinfonia* come qualcosa di ideale-continuo e invariabile, determinando e spiegando al tempo stesso l'infinito reale-psicologico nella molteplicità delle sue ricezioni, riproduzioni e interpretazioni soggettive. Tale distorsione subirebbe la musica, se la si guardasse come oggettità pura, senza introdurvi alcun coefficiente di soggettità (*sub''ektnye koefficienty*)[174].

---

173 [музыка есть понимание и выражение, символ, выразительное символическое конструирование числа в сознании] *MPL*, p. 498.

174 [Растворивши музыку в хаосе и капризах личного переживания, мы не будем в состоянии иметь какое-нибудь определенное музыкальное произведение, ибо Девятых симфоний Бетховена столько же, сколько индивидуальностей ее слушают и слушали; и Девятой симфонии нет как Девятой симфонии. Есть субъективное восприятие, связанное с условиями данного момента, текучее, непостоянное, капризное и неуловимое; и есть субъектность, без которой немыслима никакая музыкальная объектность. И вот это полное тождество бытия и сознания в музыке только и спасает Девятую симфонию как нечто идеально-постоянное и неизменное, обусловливая и объясняя тем самым реально-психологическую бесконечность в разнообразии ее субъективных восприятий, воспроизведений и толкований. Такое же искажение претерпела бы музыка, если бы ее рассматривали

Losev sembrerebbe ammettere una componente soggettiva all'interno del fenomeno musicale. Ma come interpretare tale soggettività? Innanzitutto va ricordato che, secondo la distinzione loseviana, si sta trattando della musica quale arte, e non nel suo essere. Inoltre, qui non si intende sostenere una "dissoluzione" soggettivistico-psicologistica dell'oggetto musicale nel processo ricettivo, così come la negazione del lato soggettivo a favore dell'obiettività. Nell'incontro di soggettività e oggettività cadono i confini tra di essi, e il soggetto riconosce l'essere – l'altro – come se stesso, espresso nella formula del "trovare se stessi nell'altro". Nella relazione reciproca l'oggetto si apre al soggetto, viene vissuto come tale, e il soggetto proietta sull'oggetto la sua interiorità. Il sentimento dunque da un lato è vissuto, esperienza e interiorizzazione della "condizione oggettiva", dall'altro, è espressione, "il visibile dal di dentro" (*vidimoe iznutri*)[175]; l'unità di essere e coscienza che costituiva l'assunto gnoseologico viene riproposto in ambito estetico per giustificare l'obiettività dell'opera musicale.

Nel simbolo musicale la relazione tra immagine e suo contenuto si realizza in modo non semantico – poiché tale è la natura del *meon* –; per questo l'aspetto meonale non può essere compreso, ma soltanto vissuto, e tale vissuto non trova espressione. Dunque il rapporto tra simbolo meonale e suo contenuto è essenzialmente emozionale. Tale vissuto implica che il contenuto figurativo passi in secondo piano, per lasciare spazio all'esperienza del soggetto, priva di un'oggettualità definita. Il carattere al tempo stesso continuo e discreto dell'oggetto musicale, che pur essendo una unità si svolge nel tempo come successione di momenti sonori, determina l'impossibilità di fissare una forma, un'immagine[176], e ciò è dovuto alla

---

как чистую объектность, не внося никаких субъектных коэффициентов] Ivi, pp. 456, 457. Il termine "soggettità" (*subjektheit*) sarà impiegato da Heidegger per designare un primo grado di soggettività, presente nella cultura classica, che lo distingue dalla "soggettività", che indica invece il soggettivismo che si afferma nella cultura occidentale a partire da Cartesio. Per Losev, al contrario, si tratta di una condizione oggettiva del soggetto, così come "oggettità" (*ob''ektnost'*) sottolinea il carattere invariabile della modalità di essere dell'oggetto. Lo stesso Losev fa notare che la parola russa per "oggetto" (*predmet*) deriva dal latino *ob-je(a)ktum*, "gettato davanti": «la stessa parola "oggetto" (*ob''ekt*), in russo traducibile fedelmente con "*predmet*", indica che il violino *si trova davanti a me, è presentato* al mio sguardo, qualcuno lo ha gettato davanti ai miei occhi, e proprio per questo esso è *og-getto* (*pred-met*)» [Самое слово "объект", по-русски точно переводимое как "предмет", указывает на то, что скрипка *находится передо мною, брошена* перед моим взором, кто-то метнул ее перед моими глазами, – оттого она и *пред-мет*], A.F. Losev, *Logičeskaja teorija čisla*, cit., p. 127.

175 Cfr. *DChF*, pp. 28-31.

176 È interessante notare come Losev abbia anticipato per certi versi le contemporanee riflessioni estetiche, che interpretano la musica come articolazione sonora nel tempo che presuppone al tempo stesso un punto di vista focale e discreto (la lettura delle singole note musicali) e un punto di vista sinottico (il continuo

temporalità musicale, in cui si assiste allo scorrere del tempo senza che vi sia una netta distinzione tra dimensioni temporali, vale a dire escludendo il passaggio nel passato. Una melodia è durata presente, dal momento che ogni suo singolo segmento è inserito all'interno della sua relazione con gli altri elementi costitutivi. Così, Losev può affermare che essa è «cambiamento con la presenza di ciò che è cambiato»[177], quale sintesi di continuità e discontinuità, intero e parti[178].

La dialetticità che caratterizza l'oggetto musicale nella filosofia della musica loseviana viene resa tramite una serie di antinomie – apollineo e dionisiaco, forma e assenza di forma, staticità e dinamismo, intero e parti, *eidos* e *meon* – che ne mettono in luce da un lato l'impossibilità di una definizione conclusa, e dall'altro l'idealità.

> […] per questo la musica è capace di provocare il pianto, senza sapere per quale oggetto; è capace di suscitare il valore e il coraggio non si sa per chi e per cosa; è capace di ispirare devozione, non si sa per chi. Qui tutto è fuso, ma fuso in una sua certa indivisibile essenza esistenziale (*bytijstvennaja suščnost'*). Nella musica vi è ogni oggetto, e al tempo stesso non ve ne è nessuno. Si può esperire, ma non si può pensare chiaramente tali oggetti[179].

Tuttavia l'indeterminatezza dell'oggetto musicale non implica che la musica sia priva di oggetto. Il suo oggetto è semplicemente differente dagli oggetti e dalle immagini comuni, e proprio tale caratteristica di ineffabilità accosta la dimensione musicale a quella dell'essere autentico, antinomico. Nella sua riflessione Losev è guidato dalla volontà di conciliare

---

dell'ascolto), percezione sinestetico-spaziale e temporale-lineare. Cfr. L. Ferrara, *Phenomenological Approaches to Music Analysis*, in R.A. Tel'čarova-Kurenkova (otv. red.), *Fenomenologija chudožestvennogo soznanija (estetiko-obrazovatel'nye aspekty)* [Fenomenologia della coscienza artistica (aspetti estetico-formativi)], VPGU, Vladimir 1996, pp. 76-96.

177 [изменение с присутствием изменившегося] *MPL*, p. 422.

178 Il rapporto temporale tra intero e parti è oggetto delle ricerche sulla sezione aurea, che sorgono inizialmente nell'ambito della geometria, dove essa indica la sezione di una linea in cui l'intero si rapporta alla parte maggiore come questa si rapporta alla parte minore. Il primo tentativo di applicare tale principio alla musica risale a A. Zeising (fine XIX secolo). Le stesse analisi furono portate avanti da Emilij Rozenov nell'ambito dello studio della forma musicale, cfr. E.K. Rozenov, *O primenenii zakona zolotogo delenija k muzyke* [Sull'applicazione della legge della sezione aurea alla musica], in "Izvestija Sankt-Peterburgskogo obščestva muzykal'nych sobranij", ijun'-ijul'-avgust 1904, pp. 1-19. Anche Losev vede nella legge della sezione aurea una conferma della sua teoria mereologica – il rapporto tra intero e parti è sempre identico e sempre diverso –, e ne discute in *Muzyka kak predmet logiki* (cfr. *MPL*, pp. 578-571) anche in relazione a ritmo e simmetria.

179 [Оттого музыка способна вызывать слезы — неизвестно по поводу какого предмета; способна вызывать отвагу и мужество — неизвестно для кого и для чего; способна внушать благоговение — неизвестно к кому. Здесь слито все, но слито в своей какой-то нерасчленимой бытийственной сущности. Любой предмет — в музыке, и в то же время — никакой. Можно переживать, но нельзя отчетливо мыслить эти предметы] Ivi, p. 421.

idealità e sensibilità, fondamento oggettivo e soggettivo, che nell'arte, quale dimensione simbolica per eccellenza, ritrovano una sintesi. In particolare, la musica rivela una natura simbolica su più piani; quale espressione oggettiva di un contenuto ideale essa è simbolo di primo livello. Al tempo stesso, è simbolo, inteso in senso ampio, della trasfigurazione cosmica della materia caotica nei contorni definiti della forma. Infine, presupponendo una serie di interpretazioni, è simbolo di secondo livello, che apre alla spirale delle potenzialità semantiche. Affermando la simbolicità della musica, Losev non ne vuole affatto proporre una concezione isolazionistica – la musica compresa attraverso la musica –; al contrario, proprio nella sua indicibilità, espressa tramite la formula simbolica di "espressione dell'inesprimibile", si racchiude la sua ricchezza di significato.

L'analisi dello spazio semantico della sfera musicale sembra dunque arrestarsi su tale aporia, e forse proprio questo portava Andreas Wehrmeyer ad affermare che «i pensieri di Losev sono paradossali. Il metodo delle sue riflessioni, che deriva direttamente da principi logico-formali, conduce non a risultati convincenti, ma piuttosto contraddittori. […] Il tentativo di comunicare l'essenza dell'"essere musicale" tramite il paradosso non sembra altro che una dissimulata parafrasi delle comuni idee romantiche sull'inesprimibilità della musica»[180]. Tuttavia tale giudizio sembra non tenere conto del più ampio sistema in cui si inserisce la filosofia della musica loseviana.

Il simbolismo è per Losev l'unica via percorribile per evitare le contraddizioni della cultura europea moderna. Tale paradigma di pensiero riconosce l'esistenza di un modello originario del fenomeno, ma tale modello è inesauribilmente più ampio della sua manifestazione, e inesprimibile (apofatismo). Al tempo stesso, tale modello è differente dalle sue manifestazioni e tuttavia compare in esse (energetismo). La musica sembra riproporre tale paradigma, dove all'energia corrisponde la materia sonora che costituisce il ponte tra oggetto, o essere, musicale e soggetto, e al momento apofatico la qualità pura dell'essere musicale, che viene colta in quella che a tutti gli effetti coincide con una intuizione. La materia musicale nel suo aspetto ideale deriva infatti dal numero, che Losev definisce "energia dell'essere" (*energija suščego*), e che agisce sull'unità prima indifferenziata come

---

180 [Мысли Лосева парадоксальны. Метод его рассуждений, исходящий непосредственно от формально-логических принципов, приводит не к убедительным, а наоборот, к весьма противоречивым результатам […] Попытка передать суть «музыкального бытия» при помощи парадокса кажется ничем иным, как скрытой парафразой общеромантических суждений о невыразимости музыки] A. Wehrmeyer, *Logizmy muzykal'noj metafiziki Loseva* [I logicismi della metafisica musicale di Losev], trad. dal ted. T. Lebedev, in "Sovetskaja muzyka", № 12 (1990), pp. 71, 72.

principio ordinatore. A sua volta, l'energia è espressa, si manifesta nell'*eidos* come oggettualità pensabile che include le cinque categorie dialettiche fondamentali. Tuttavia la natura dell'oggetto musicale, che si manifesta nel divenire alogico, fa sì che esso sia esperibile soltanto come vissuto, e non come comprensione. In questo richiamo al misticismo, che rifiuta di operare per categorie univoche, si concentra la specificità della riflessione sulla musica.

Nella filosofia della musica loseviana all'ambito estetico e logico-dialettico si vengono a intrecciare motivi etici, gnoseologici, epistemologici. Già nel lavoro giovanile *Vyssij sintez kak sčast'e i vedenie* [La sintesi superiore come felicità e condotta, 1911] Losev aveva mostrato come la visione "scientifica", concepita in senso ampio, fosse riconducibile all'unione di tutte le sfere della vita spirituale e psichica dell'uomo: scienza, religione, filosofia, arte, morale. Tale intima unità delle manifestazioni dell'attività umana, anche apparentemente molto distanti tra loro – si pensi ad esempio all'accostamento tra musica, matematica e religione – costituisce un punto centrale dell'intera riflessione loseviana. Ritroviamo una ulteriore conferma nel lavoro giovanile *Mirovozzrenie Skrjabina* [La visione del mondo di Skrjabin, 1919-1921], dove Losev scrive: «Per me è evidente che ogni filosofia non è altro che la comprensione di qualche esperienza, non importa se sensibile-empirica, astratto-razionale, mistica o altra»[181]. Per Losev dunque la conoscenza estetica è affine a ogni altra conoscenza, e può sostenerlo perché ogni conoscenza è sempre simbolica. Il presupposto ontologico e dialettico dell'unità di soggetto e oggetto nell'atto della comprensione sottolinea questa particolare modalità di intendere il paradigma conoscitivo. Losev sembra allora giungere a un tipo di gnoseologia che accoglie in sé diverse forme e tipi di pensiero, dalla visione filosofica intuitiva all'astrazione logica – dialettica – della scienza, all'esperienza mitica. In questa prospettiva la filosofia della musica loseviana occupa un posto fondamentale. A nessun'altra sfera artistica egli dedica tanto spazio nella sua riflessione, e in nessun'altra sfera artistica raggiunge una tale sistematicità e tali risultati – la fondazione filosofica della musica e l'analisi della sua logica interna –. A testimonianza di ciò, va considerato il fatto che lo stesso Losev definiva la filosofia della musica come sistema complesso, comprendente diverse discipline – fenomenologia della musica, critica

[181] [Для меня очевидно, что всякая философия есть не что иное, как осознание какого-нибудь опыта, все равно, чувственно-эмпирического, отвлеченно-рассудочного, мистического или какого-нибудь иного] A.F. Losev, *Mirovozzrenie Skrjabina* [La visione del mondo di Skrjabin], p. 736.

musicale, psicologia ed estetica musicale[182] –, che avrebbero dovuto trovare ulteriore sviluppo nella riflessione successiva in questo ambito. Nonostante l'ambiziosa sintesi della filosofia della musica promessa da Losev non abbia purtroppo avuto la sua realizzazione, è innegabile che le sue riflessioni sulla musica siano diventate parte e eredità del pensiero filosofico e estetico della contemporaneità.

3.3. Filosofia e letteratura. La dimensione organica e musicale nella prosa filosofica di Losev

Affrontare l'opera letteraria di Losev pone due questioni principali. In primo luogo, se già il pubblico per lungo tempo non ha avuto accesso alle principali opere loseviane – la cui riedizione risale ai primi anni Novanta –, così che per vari anni il nome del filosofo è sempre stato associato alla filologia e all'antichità[183], ancora meno note sono le opere letterarie – diari, poesie, racconti – che risalgono agli anni Trenta e Quaranta. Come ricorda A.A. Tacho-Godi, Losev in vita non si riferì mai ad esse, per cui i manoscritti sono stati ritrovati nell'archivio privato del filosofo soltanto nel 1989, a distanza di alcuni mesi dalla sua scomparsa[184]. Questa circostanza ha determinato uno scarso interesse verso la

182 In *Očerk o muzyke* Losev distingue all'interno della filosofia della musica una serie di ambiti che ne fanno parte: fenomenologia della musica – il fenomeno musicale quale essere assoluto –, psicologia della musica – l'analisi del vissuto musicale –, estetica musicale – la descrizione delle forme esteriori – e critica musicale, analisi di un'opera concreta. Cfr. A.F. Losev, *Očerk o muzyke*, cit., pp. 655, 656.

183 Un esempio è la breve nota biografica su Losev all'interno del volume collettaneo *Estetika i žizn'* [L'estetica e la vita], № 6, Iskusstvo, Moskva 1979, p. 294, dove non compaiono riferimenti alla sua attività filosofica. Alla voce "Losev, A.F." si legge soltanto «autore di una grande quantità di opere fondamentali sulla storia dell'estetica antica» [автор большого количества фундаментальных трудов по истории античной эстетики].

184 Cfr. A.A. Tacho-Godi, *Filosofskaja proza A.F. Losev*a [La prosa filosofica di A.F. Losev], in A.F. Losev, *Žizn'. Povesti, rasskazy, pis'ma* [Vita. Romanzi brevi, racconti e lettere], AO Komplekt, Sankt-Peterburg 1993, p. 520.

produzione in prosa di Losev, come è testimoniato della scarsa pubblicistica che vi è dedicata; il tema è infatti ancora poco trattato dagli studiosi, salvo alcuni rari casi[185].

La seconda questione riguarda invece il piano interpretativo, vale a dire al ruolo da attribuire a questo periodo della sua produzione. Si potrebbe infatti sostenere che essa sia di natura principalmente letteraria, e dunque il fatto che Losev si sia avvicinato alla forma del romanzo e del racconto avrebbe un carattere per certi aspetti autonomo rispetto alla produzione precedente[186]. Tale tesi sembrerebbe essere confermata da alcuni accenni di Losev ai confini tra letteratura e filosofia[187], oltre che da varie frasi del carteggio con la moglie dal GULag, in cui lo stesso il filosofo scrive di avvertire «una incredibile esigenza di scrivere opere narrative»[188].

Nel capitolo prenderemo le distanze da questa interpretazione, cercando di dimostrare come in realtà la prosa loseviana non costituisca tanto un lavoro parallelo, ma svolga piuttosto una funzione complementare rispetto al discorso filosofico. Per farlo ci dovremo servire di un esteso apparato di citazioni, mediante il quale speriamo di rendere chiare al lettore le basi su cui si poggia la nostra tesi.

È un fatto universalmente noto che la letteratura russa abbia sempre avuto una forte caratterizzazione filosofica[189]. Riflettendo sul rapporto tra letteratura e filosofia, Losev

---

185 Ci riferiamo in particolare a A.A. Tacho-Godi, *Filosofskaja proza A.F. Losev*a, cit., pp. 516-532; E.A. Tacho-Godi, *Chudožestvennyj mir prozy A.F. Loseva* [Il mondo letterario della prosa di Losev], Bol'šaja rossijskaja enciklopedija, Moskva 2007; e ai lavori di K.V. Zenkin e M.M. Gamajunov.

186 Cfr. E.A. Tacho-Godi, *Čelovek i veščʼ v filosofskoj proze A.F. Loseva* [L'uomo e la cosa nella prosa filosofica di A.F. Losev], in *Filosofija. Filologija. Kulʼtura: k stoletiju so dnja roždenija A.F. Loseva (1893-1993)* [Filosofia. Filologia. Cultura: per il centenario della nascita di A.F. Losev (1893-1993)], Izd-vo Moskovskogo Universiteta, Moskva 1996, p. 157.

187 «invece dell'analisi filosofica si può scrivere un romanzo, un racconto lungo o una poesia […] Tuttavia il romanzo non è filosofia, anche se contiene pensieri e comprensioni filosofiche. Il punto è che il sistema del romanzo e della poesia è un sistema poetico, mentre il sistema della filosofia è logico. […] non sono filosofici i romanzi di Dostoevskij e Tolstoj e i drammi musicali di R. Wagner, anche se in essi vi è forse più filosofia che in altri "sistemi filosofici" logici» [можно вместо […] философского анализа просто написать роман, повесть или стихотворение […] Но роман все же не есть философия, даже если он содержит философские мысли и созерцания. И все дело в том, что система романа или стихотворения есть поэтическая система, а система философии - логическая. [...] не есть философия романы Достоевского и Толстого и музыкальные драмы Р. Вагнера, хотя в них, быть может, и больше философии, чем в иных логических "системах философии"], *OASM*, pp. 671, 672.

188 [неимоверную потребность писать беллетристику] Lettera del 30 giugno 1932, in *Pisʼma iz lagerja* (1931-1933) [Lettere dal lager (1931-1933)], in A.F. Losev, *Žiznʼ- Povesti, rasskazy, pisʼma*, cit., p. 409.

189 Come sostiene la studiosa americana Edith W. Clowes riprendendo la famosa immagine dostoevskiana, la filosofia russa sarebbe uscita dal "cappotto" della letteratura russa, che avrebbe preparato le basi per l'emergere di un discorso speculativo autonomo, con una propria pretesa di autorità e verità. Cfr. E.W.

individuava il tratto caratteristico del pensiero russo proprio nel suo intimo legame con la dimensione estetica e letteraria, che interpretava, all'interno dell'opposizione di *ratio* e *logos*, come scelta di una modalità espositiva diversa dalla retorica logico-razionale, più vicina alla dimensione della vita concreta.

> Tale "vitalità" del pensiero filosofico russo è dovuta al fatto che le belle lettere sono la culla dell'originale filosofia russa. Le opere in prosa di Žukovskij e Gogol', i lavori di Tjutčev, Fet, Lev Tolstoj, Dostoevskij, Maksim Gor'kij, spesso trattano le principali questioni filosofiche, ovviamente, nella loro forma specificatamente russa, esclusivamente pratica, orientata alla vita. E tali questioni vengono discusse in modo tale che ogni giudice imparziale e competente definirà tali soluzioni non soltanto "letterarie" o "artistiche", ma filosofiche e geniali[190].

La produzione in prosa di Losev si inserisce in questa tradizione della letteratura russa come espressione di una precisa visione del mondo, legata al tentativo di riflettere sulle questioni fondamentali dell'esistenza.

La prosa loseviana consiste nel romanzo *Ženščina-myslitel'* [La donna pensatrice, 1933-1934] oltre ad alcuni racconti risalenti ancora al periodo del GULag e, dopo la liberazione, ai mesi trascorsi a Medvež'egorsk. Tra questi, *Mne bylo 19 let* [Avevo 19 anni, 1932], *Perepiska v komnate* [Corrispondenza nella camera, 1932], *Teatral* [L'appassionato di teatro,1932], *Vstreča* [L'incontro, 1933], *Trio Čajkovskogo* [Il trio di Čajkovskij, 1933], *Zaveščanie o ljubvi* [Testamento d'amore, 1933], *Meteor* [Meteora, 1933], *Sed'maja simfonija* [La settima sinfonia, 1933], *Iz razgovorov na Belomorstroe* [Dalle conversazioni sul Belomorstroj, s.d.], *Epiška* [s.d.], *Vran'e sil'nee smerti* [La menzogna è più forte della morte, s.d.], *Žizn'* [Vita, 1941][191]. Inizialmente apparsi in stampa in diverse riviste ed

---

Clowes, *Fiction's Overcoat. Russian Literary Culture and the Question of Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca; London 2004. Sul problema del rapporto tra letteratura e filosofia nella prosa filosofica si veda anche A.E. Eremeev, *Filosofskaja proza kak fenomen russkoj klassičeskoj literatury* [La prosa filosofica come fenomeno della letteratura classica russa], in "Fundamental'nye issledovanija", № 4 (2005), pp. 19-23.

190 [С этой «жизненностью» русской философской мысли связан тот факт, что изящная литература является колыбелью самобытной русской философии. В прозаических произведениях Жуковского и Гоголя, в творчестве Тютчева, Фета, Льва Толстого, Достоевского, Максима Горького часто обсуждаются основные философские проблемы, разумеется, в их специфически русском, исключительно практическом, ориентированном на жизнь виде. И решаются эти проблемы таким образом, что всякий непредвзятый и компетентный судья назовет эти решения не только «литературными» или «художественными», но философскими и гениальными] A.F. Losev, *Russkaja filosofija* [La filosofia russa], in A.F. Losev, *Na rubeže epoch. 1910-e – načalo 1920-ch gg*., cit., pp. 188, 189.

191 La prosa non ci è giunta interamente, a quanto emerge dalla numerazione dei lavori data dall'autore, e spesso anche con lacune, dovuto al fatto che parte dell'archivio personale è stato distrutto nel bombardamento di Mosca del 1941. Cfr. E.A. Tacho-Godi, *Aleksej Losev v epochu russkoj revoljucii: 1917-*

edizioni, i racconti vennero poi pubblicati nelle raccolte *Žizn'. Povesti, rasskazy, pis'ma* [Vita. Racconti e lettere, Sankt-Peterburg 1993], *Mne bylo 19 let. Dnevniki, pis'ma, proza* [Avevo 19 anni. Diari, lettere, prosa, Moskva 1997] e *Ja soslan v XX vek…* [Confinato nel XX secolo…, Moskva 2002].

Se ci si rivolge alla produzione letteraria loseviana, emerge fin da subito che per le tematiche affrontate essa racchiude tutti i presupposti fondamentali del pensiero teoretico. In essa i temi filosofici si fondono con la trama letteraria, rendendo difficile tracciare un confine preciso tra filosofico e propriamente letterario. Vari motivi e immagini – la contrapposizione di romanticismo e realismo, di meccanismo e organismo, l'epifania artistica –, inizialmente apparsi nei lavori filosofici degli anni Venti, vengono ulteriormente sviluppati nei racconti degli anni Trenta, così da dimostrare una continuità di pensiero anche a chi invece sosteneva una "svolta" nel pensiero loseviano nella seconda metà della sua produzione[192]. In effetti, il fatto che Losev si rivolga alla prosa durante questo periodo non è casuale. Se si considera che dopo l'arresto e all'inizio degli anni Quaranta il filosofo è condannato al "silenzio" dalle circostanze storico-politiche – in quegli anni mancano scritti filosofici, si dedica infatti, oltre alla stesura dei racconti, alla traduzione di autori antichi –, si comprende come l'espressione di idee filosofiche nei racconti sia dettata dalla necessità di veicolare alcune idee tramite un mezzo, il romanzo e il racconto, meno diretto – questi sono infatti gli anni del Terrore –, tant'è che sembra possibile parlare di prosa "filosofica". Si può infatti sostenere che questa rappresenti una riflessione e rielaborazione delle stesse questioni che venivano affrontate nei lavori teorici.

In effetti, in Losev letteratura e filosofia si compenetrano a vicenda all'interno di una più ampia e unitaria visione del mondo, al cui centro è posto il problema della relazione tra uomo e mondo, Io e Universo. Al punto di intersezione di tali poli viene collocata l'esperienza artistica e simbolica come particolare modalità di conoscenza e di relazione con la realtà, che è sempre stata al centro della riflessione loseviana. Tale approccio alla sfera dell'arte, che poggia sul preliminare riconoscimento del legame ontologico tra oggetto e soggetto – essere e coscienza –, manifesta il presupposto fondamentale dell'intero pensiero

1919 [Aleksej Losev all'epoca della rivoluzione russa: 1917-1919], Modest Kolerov, Moskva 2014, pp. 21-22, 43.

192 Cfr. I.M. Nachov, *Losev i marksizm. Uroki odnoj žizni: 1893-1988* [Losev e il marxismo. Lezioni di una vita: 1893-1988], in "Svobodnaja mysl'", № 15 (1991), pp. 80-89. Anche l'Enciclopedia filosofica sovietica si riferiva a un presunto passaggio di Losev al marxismo, cfr. F.V. Konstantinov (otv. red.), *Filosofskaja enciklopedija v 5-ti tomach,* cit., p. 255.

del filosofo, secondo il quale «la conoscenza è il matrimonio di conoscente e conosciuto. La conoscenza è amore del conoscente per il conosciuto, e tale amore è reciproco»[193]. Tale pensiero trova espressione nella sfera del simbolo e del mito, nella quale si osserva la piena coincidenza di due piani dell'essere, quale loro più concreta realizzazione, poiché in essi vengono riuniti due livelli del reale: ideale e reale, significato e immagine. Dall'importanza che riveste la sfera del simbolico nell'opera loseviana deriva anche il ruolo conoscitivo della dimensione estetica nella riflessione sull'essere, e in particolare della musica come arte fondamentale. Questo tipo di conoscenza estetica rappresenta per Losev una modalità di comprensione del reale non meno significativa della conoscenza razionale, e forse anche questa convinzione non è estranea alla scelta di rivolgersi alla letteratura come veicolo più immediato delle proprie idee.

La preferenza di Losev per la musica si spiega, oltre che per le note circostanze biografiche[194], con il fatto che essa è un'arte non figurativa, la cui forma è massimamente astratta, e proprio per questo affine alla dimensione interiore della vita:

> Tutte le altre arti sono soltanto espressione esteriore della musica. Ogni arte non musicale crea un'immagine, che si pone tra mondo esterno e musica […] Qui vi è una figuratività (*obraznost'*) fissa della quale la musica è del tutto priva. In tal senso la musica è piena mancanza di figuratività (*bezobraznost'*), spirito rivelato dell'arte, cuore stesso dell'essere, privo di corpo esterno. In musica si sente la pulsazione dei fondamenti originari dell'arte. È la fonte stessa del mondo bello, fonte originaria di ogni bellezza. Per questo essa è assai più astratta di ogni altra arte, di gran lunga più spirituale delle altre arti. Colui che è rapito dalla musica è preda delle più profonde radici dei suoi sentimenti, a lui è rivelato il segreto della veggenza e della vita dei fondamenti stessi psichico-spirituali della vita[195].

---

193 [познание есть брак познающего с познаваемым. Познание есть любовь познающего к познаваемому, и любовь эта – взаимная] A.F. Losev, *Žizn',* cit., p. 541. Qui è evidente l'eco della definizione florenskiana della relazione tra soggetto e oggetto come atto d'amore. In tale prospettiva, il legame diretto con l'essere viene letto come uscita del conoscente da sé e ingresso nel conosciuto. Cfr. L. Žak, *op. cit*., p. 267.

194 Oltre al fatto che Losev era violinista, va ricordato che negli anni Venti si occupa di estetica musicale presso GAChN, GIMN e il Conservatorio di Mosca. Il suo interesse per la musica emerge inoltre anche a distanza vari decenni dal periodo di "silenzio", nei lavori più tardi su Wagner e sull'estetica musicale dell'antichità, a sottolineare la continuità di tale interesse. Cfr. A.F. Losev, *Istoričeskij smysl estetičeskogo mirovozzrenija Richarda Vagnera,* cit, pp. 7-48.

195 [Все прочие искусства есть уже внешнее выражение музыки. Всякое не музыкальное искусство создает образ, стоящий между внешним миром и музыкой […] Тут есть устойчивая образность, которой совсем лишена музыка. Музыка есть в этом смысле полная безобразность, обнаженная душа искусства, самое сердце бытия, лишенное внешнего тела. В музыке слышится пульсация первозданных основ искусства. Это — самый источник прекрасного мира, первоисточник всякой красоты. Потому она гораздо абстрактнее всякого искусства, несравненно духовнее прочих искусств. Кто пленен музыкой, тот захвачен самыми глубокими корнями своих чувств, тому ведома тайна прорицания и жизни самых основ духовно–душевной жизни] A.F. Losev, *Ženščina-myslitel'* [La donna pensatrice], in *Ja soslan v XX vek*…, t. 2, cit., p. 65.

Nell'esperienza musicale l'uomo esperisce non soltanto un'epifania filosofica[196], ma anche esistenziale e spirituale. Per comprendere la portata del discorso di Losev relativo alla musica è necessario ricordare che la sua filosofia è il risultato dell'intuizione di una profonda organicità della realtà, che, seguendo la tradizione filosofica dell'unitotalità, concepisce l'esistenza umana nella sua stretta relazione con il mondo che la circonda. Da qui deriva la critica loseviana della concezione del mondo razionalistica – puramente logico-astratta –, a cui viene contrapposta la "sensazione" del mondo (*miroošču̇ščenie*). Tale distinzione terminologica sottolinea lo scarto tra due differenti approcci alla realtà. Losev traccia un netto confine tra "percezione del mondo" (*miroošču̇ščenie, miročustvie*) e "concezione del mondo" (*mirosozercanie*), come differenza «nel *grado* e nella *qualità* dei momenti intuitivi nella percezione di ciò che ci circonda»[197]. Il primo esprime la visione intuitiva, eidetica, nello spirito della filosofia platonica, mentre il secondo corrisponde alla sintesi razionalistica (kantiana). Lo scarto tra le due prospettive si riduce a due differenti modalità di interpretare l'oggetto – la realtà –, come unione di parti o come intero che si manifesta energeticamente in ogni parte, e dunque a due diversi tipi di conoscenza. Come sostiene Aleša, il protagonista del racconto *Žizn',* «la conoscenza delle leggi della natura non è conoscenza della vita»[198]. Alla convinzione positivistica della piena conoscibilità del mondo, che riduce la vita a un meccanismo di leggi e rapporti causali, si oppone il riconoscimento dell'antinomicità e dell'irrazionalità come unico percorso certo verso la verità. E proprio la musica consente la penetrazione in tale strato nascosto e invisibile del reale, in forza della sua particolare essenza: «ogni vissuto musicale è un'unica ed eterna antinomia tormentosa e piacevole»[199],

---

196 Nel diario del 26 maggio 1914 Losev ricorda l'esperienza di una personale "epifania filosofica" in seguito all'ascolto di un concerto di Skrjabin: «Tornato dal concerto […] è avvenuta, sembra, un'apertura attraverso Husserl. A quanto pare, ho compreso la sua fenomenologia» [Приехавши с концерта, […] произошло, кажется, откровение через Гуссерля. Кажется, я понял его феноменологию], ivi, p. 430.

197 [в *степени* и *качестве* интуитивных моментов в восприятии окружающего] A.F. Losev, *O miroošču̇ščenii Eschila*, cit., pp. 782, 783. Nel primo caso si tratta di un rapporto intuitivo e diretto con la realtà, che viene percepita come datità integrale (*celostnaja dannost'*), mentre con il secondo termine Losev indica una visione fondata sulla percezione logico-razionale, cfr. *Kommentarij k Miroošču̇ščeniju Eschila* [Commento a *O miroošču̇ščenii Eschila*], in A.F. Losev, *Na rubeže epoch. Raboty 1910-ch – načala 1920-ch godov*, cit., pp. 1034-1036.

198 [знание законов природы не есть жизненное знание] A.F. Losev, *Žizn'*, cit., p. 527.

199 [всякое музыкальное переживание есть единая и вечная мучительно-сладкая Антиномия] A.F. Losev, *Očerk o muzyke*, cit., p. 643. I due poli di piacere e dolore, vita e morte, entro i quali si svolge l'esistenza umana sono resi nei racconti attraverso immagini fortemente simboliche di cadaveri danzanti, pianto e riso, che esprimono la duplicità e la tragicità di tale condizione. Su questa particolarità della prosa loseviana ha riflettuto Michail Uvarov, cfr. M.S. Uvarov, *Smert', ispoved' i muzyka (po pročtenii "Muzykal'nogo mifa" A.F. Loseva* [Morte, confessione e musica (lettura del "Mito musicale" di A.F. Losev)],

che permette all'uomo di oltrepassare i confini del puramente razionale e accedere al *Chaokosmos*, al mondo delle contraddizioni che governano il mondo[200]. È chiaro che qui non ci si trova più nel regno dei concetti, ma nell'abito del mito. Losev concepisce il mito come realtà viva, personale, particolare forma di percezione e comprensione del mondo caratteristica non soltanto delle epoche storiche passate, ma anche della contemporaneità. Un esempio attuale e ricorrente nel suo pensiero sono i concetti di materia e spirito, la cui netta contrapposizione nella modernità comporta una inevitabile meccanizzazione e schematizzazione dell'esperienza concreta. Una delle differenze principali tra i due tipi di conoscenza, mitico-organica e scientifico-razionalistica, viene individuata da Losev nel loro rapporto con l'essenza. La musica è "mitica" proprio in virtù della sua immediatezza, essa è «visione (*uzrenie*) obiettiva dell'essenza dell'essere data nel sistema delle forme conoscitive dell'uomo»[201]. Tale "mitologizzazione" che avviene a livello della sfera musicale viene definita da Losev «visione dell'essenza in immagini e concetti dell'intelligenza, vale a dire nella sua struttura concreta»[202]. Per questo il mito non corrisponde necessariamente un'immagine, di cui la musica è priva[203], ma è piuttosto l'aspetto gnoseologico e intelligente

---

in Id., *Architektonika ispovedal'nogo slova* [Architettonica della confessione], ALETEJJA, Sankt-Peterburg 1998, pp. 196-216.

200 In questo punto si rivela l'aspetto tragico della musica: «di tutte le arti la musica è quella che più si confà alla tragicità» [из всех искусств музыка наиболее сродни трагизму], poiché in essa «la personalità tragica […] *esperisce il confine* […] *dei piani dell'essere*» [трагическая личность […] *переживает грань* […] *планов бытия*], A.F. Losev, *Stroenie chudožestvennogo miroosčuščenija*, in *FSV*, pp. 316, 317. Nell'evidenziare il legame tra musica e tragedia Losev sembra voler precisare la nota definizione nietzschiana della "nascita della tragedia dallo spirito della musica", affermando che la musica sorge «dalla sensazione qualitatività caotica e priva di forma dell'essere» [из ощущения бесформенной хаотической качественности бытия], ivi, p. 320.

201 [объективное узрение сущности бытия, данное в системе познавательных форм человека] La mitologizzazione della musica nell'opera di Losev è oggetto dell'attenta analisi di K.V. Zenkin in *Muzyka. Ejdos. Vremja. A.F. Losev i gorizonty sovremennoj nauki o muzyke*, cit.

202 [узрение сущности в образах и понятиях ума, т.е. в ее конкретной структуре] A.F. Losev, *Očerk o muzyke*, cit., p. 653. Tutti questi termini che sono riconducibili alla visione (*uzrenie, prozrenie, proricanie, sosercanie*) intendono sottolineare il carattere ricettivo dell'intelletto, la visione immediata, la cui concretezza tuttavia non corrisponde a quella della cosa sensibile.

203 Tale discorso si inserisce in una prospettiva per cui si rende necessario distinguere tra musica e ciò che essa raffigura. Con immagine qui Losev sembra intendere la rappresentazione, l'immagine mentale come fenomeno psichico. Egli non nega che la musica possa raffigurare, ma essa raffigura essenzialmente l'essenza dell'oggetto, fatto che dipende anche dalla sua natura non materiale, cfr. *MPL*, p. 420. In *Muzyka kak predmet logiki* Losev distingue tra opera musicale (*muzykal'noe proizvedenie*) avente una determinata forma artistica, una certa determinazione, e essere musicale *(muzykal'noe bytie*) in quanto essere nel quale è assente qualsiasi forma. Tale precisazione si può riportare alla distinzione tra artistico ed estetico e alla definizione di artistico come "volto" dell'estetico, espressione e realizzazione concreta rispetto alla maggiore idealità dell'oggetto estetico. Sostenendo l'assenza di forma della musica Losev si riferisce allora all'aspetto iletico, al

di essa. Il concetto di mito, e con esso di mito musicale[204], vuole porre l'accento sul valore del reale vissuto dell'uomo, al di là di ogni astrattezza o schematizzazione razionalistica.

I temi che abbiamo brevemente ricordato attraversano anche l'intera produzione in prosa del filosofo. Nell'universo letterario loseviano uomo e mondo sono uniti da un legame profondo, che tuttavia non è armonico; tra di essi sorgono l'antinomia e il conflitto, che costituiscono l'aspetto tragico dell'esistenza. Una prospettiva simile costituisce lo sfondo sul quale si svolge il romanzo *Ženščina-myslitel*', nel quale la figura della pianista Radina incarna il contrasto tra due opposti approcci alla vita: musicale e non musicale, vitale e razionalistico.

3.3.1 La visione del mondo musicale nel romanzo *Ženščina-myslitel'*

Il soggetto esplicito del romanzo è piuttosto semplice. Narrato in prima persona, ha come protagonista Nikolaj Veršinin, giovane uomo con velleità filosofiche e appassionato di musica[205]. In occasione di un concerto, conosce la famosa pianista Marija Radina e viene

---

suo essere in formazione, dal momento che la sua essenza consiste proprio nel suo carattere processuale, cfr. ivi, p. 467.

[204] La contaminazione tra letteratura e filosofia non riguarda soltanto la produzione in prosa. Già nel 1927 in *Muzyka kak predmet logiki* Losev dedicava un capitolo al "mito musicale" (*muzykal'nyj mif*), concepito come una sorta di generalizzazione in forma letteraria del discorso teorico. Cfr. ivi, pp. 470-481. Qui l'essenza della musica viene espressa tramite immagini e la personificazione di concetti (Volontà, Caos, *Chaokosmos*).

[205] La caratterizzazione del protagonista ci porta ad accennare brevemente alla questione dei tratti autobiografici dell'autore-filosofo nella sua produzione letteraria. In effetti, oltre ai parallelismi a livello tematico tra Losev-filosofo e Losev-scrittore, si osserva una stretta relazione tra autore e personaggio, testimoniato anche da numerosi dettagli autobiografici disseminati nel testo. In particolare l'autobiografismo – già presente nel genere stesso dei racconti, quasi tutti scritti in prima persona nella forma della memoria – emerge già nella caratterizzazione del protagonista di *Ženščina-myslitel'*, Nikolaj Veršinin – una sorta di *alter ego* di Losev, il cui nome compare in altri tre racconti – che reca in sé alcuni tratti distintivi dell'autore: la passione per filosofia, musica e matematica, l'amore per una donna legata al mondo musicale, solitamente, pianista o cantante. Tema di cinque racconti è infatti l'incontro del protagonista con un'artista della quale inevitabilmente si innamora, ad esempio Doriak di *Meteor*, Tarchanova di *Vstreča*, Tomilina di *Trio Čajkovskogo*, Potockaja di *Mne bylo 19 let*, Radina di *Ženščina-myslitel'*. Come fa notare E.A. Tacho-Godi, alla base di quest'ultimo vi sarebbe la conoscenza con la pianista M.V. Judina, che Losev incontra nell'aprile 1930, a pochi giorni dall'arresto, e nell'inverno 1933, dopo il ritorno a Mosca. Cfr. A.A. Tacho-Godi, E.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (pod red.), *A.F. Losev: filosof i pisatel'*, cit., pp. 116, 117. A questo proposito si può ricordare anche il precedente incontro di Losev con la cantante A.V. Neždanova, alla quale dedicherà il saggio *Dva miroošču̇ščėnija* [Due percezioni del mondo], cfr. lettera di Losev del 15 gennaio 1916, in A.F. Losev, *Ja soslan v XX vek…*, t. 2, cit., p. 470.

La vicenda legata alla composizione di *Ženščina-myslitel'* risulta particolarmente significativa per comprenderne le basi autobiografiche. Terminata la stesura del romanzo, Losev ne dà lettura privata in due case e lo spedisce alla Judina per averne un parere. Tuttavia, con sua grande sorpresa, ne riceve in cambio accuse di calunnia, dovute al fatto che la Judina si sarebbe riconosciuta nel personaggio della pianista Radina, la quale presenta una serie di difetti caratteriali – è isterica, viziata, volubile. Ovviamente Losev nega

introdotto alla cerchia dei suoi ammiratori. È a questo punto che Veršinin sperimenta la disillusione che deriva dalla consapevolezza dell'assoluta distanza tra la vita quotidiana dell'artista e la sua personalità e la genialità che egli le attribuiva. Nella vita di tutti i giorni Marija conduce infatti un'esistenza squallida, sottolineata anche dall'ambiente stesso in cui vive – una *kommunalka* – e dalle sue frequentazioni. Insieme ad altri due ammiratori Veršinin progetta di "salvare" la pianista strappandola da questo ambiente così distante dalla sua personalità artistica. Tuttavia tale obiettivo non si realizzerà; la Radina morirà tragicamente proprio per mano di uno dei suoi ammiratori.

Gli eventi narrati si svolgono sullo sfondo della più ampia riflessione sul rapporto tra realtà e arte. Per farlo l'autore inserisce la propria riflessione nel tessuto letterario, attraverso i dialoghi dei personaggi e la figura della Radina. È importante sottolineare che è del tutto assente il riferimento a fatti o eventi esterni; l'aspetto narrativo e descrittivo passa decisamente in secondo piano rispetto al predominante elemento dialogico e al monologo dei personaggi. L'impressione generale che ne deriva è che la trama funga da struttura sulla quale vengono inserite una serie di riflessioni, che in effetti sembrano costituire la vera finalità dell'opera. Uno degli espedienti attraverso i quali Losev affronta il tema della visione musicale del mondo è la descrizione della figura della pianista.

Nelle prime pagine del romanzo la Radina viene rappresentata come la personificazione della musica. Ella incarna quella stessa ispirazione mistica che caratterizza l'autentica intuizione filosofica[206], in lei non vi è alcuna "calcolatezza" (*rasčetlivost'*),

---

che la Judina sia servita da modello per il personaggio. La questione del prototipo per *Ženščina-myslitel'* è oggetto dello studio di A. Kuznecov nell'articolo *Uzrenie suščestva muzyki pri posredstve estestva ženskogo i bezumija artističeskogo* [La visione dell'essenza della musica attraverso la natura femminile e la follia artistica], in cui l'autore individua un parallelismo tra l'*entourage* della Radina e il circolo di Bachtin, che frequentava Judina, tale da fare supporre da parte di Losev una parodia ancora più profonda. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/6/knoboz03.html (consultato in data 28/03/16). Da quanto sappiamo dalle lettere, sarebbe proprio a causa dell'inattesa reazione della Judina che Losev avrebbe deciso di non pubblicare il romanzo. Nella lettera del 16 febbraio 1934 egli scrive: «Non ho dato questo manoscritto a nessuno e, a causa vostra, nemmeno ora lo darò a qualcuno» [Никому этой рукописи я и не давал и теперь ради Вас, не дам], A.F. Losev, *Ja soslan v XX vek*..., t. 2, cit., p. 145.

[206] È interessante notare il parallelismo tra la descrizione iniziale della Radina e le parole che Losev scrive alla Judina nella lettera del 16 febbraio 1934, che sembrerebbero avvalorare la tesi del modello: «Nella vostra esecuzione ho avvertito un elemento naturale del pensiero, comprensioni filosofiche nascoste – forse, oscure anche a Voi –, l'affascinante profondità e l'ampiezza dell'intuizione che ho trovato soltanto nei più grandi filosofi» [В Вашей игре я ощутил свою родную стихию мысли, скрытые — может быть, даже неясные Вам самой — философские постижения, завораживающую глубину и размах прозрения, которые я находил только у крупнейших философов], ivi, p. 146.

«scivola in ogni cosa fino al suo nucleo ontologico ultimo»[207]. Affascinato dalla genialità della sua esecuzione, il protagonista individua nell'arte della Radina i tratti caratteristici del pensiero musicale, e proprio per questo la definisce autentica "pensatrice" – di qui il titolo del romanzo. Al dinamismo del pensiero musicale, che non si arresta all'esteriorità della cosa, ma si muove costantemente tra ideale e reale, viene contrapposta la freddezza della visione razionalistica, che consiste invece in un'enumerazione (*isčislenie*) dei singoli momenti dell'essere, «non importa da dove vengano e quale sia la loro base vitale»[208]. Il pensiero dell'artista non è analitico, puramente logico, ma realmente musicale, dove per pensiero musicale si intende «la musica data come pensiero e il pensiero dato come musica»[209]. A sottolineare il carattere geniale e quasi mistico di tale pensiero, la figura della pianista assume addirittura una sfumatura magica e miracolosa, a tratti demoniaca; è descritta come "strega" spaventosa, la sua musica è "magica", "schiude l'essere stesso", e proprio per questo in essa non vi è alcuna sensibilità, emozionalità, o romanticismo[210].

Nella musica si assiste alla compenetrazione di tutto, al costante passaggio dialettico del divenire degli opposti. In tale movimento caotico, analogo al movimento dell'anima, consiste il principio fondamentale della percezione musicale, alla quale viene contrapposta la dimensione figurativa, delle immagini – va fatto notare che "musicale" e "figurativo" (*obraznoe*) sono intesi da Losev come due distinti approcci all'oggetto-fenomeno –: «la musica non raffigura le cose. […] Con nessuna parola, con nessun concetto è possibile definire la musica»[211]. Ciò costituiva il sottotesto del racconto *Trio Čajokovskogo*, dove si sottolineava il dualismo dell'arte musicale, che emerge come antitesi di forma e mancanza di forma:

---

207 [она скользит по каждой вещи до ее последней бытийной глубины] Ivi, p. 12.

208 [невзирая на то, откуда они взялись и какова их жизненная основа] *Ibidem*.

209 [музыка, данная как мысль, и мысль, данная как музыка] Ivi, p. 10.

210 Cfr. ivi, pp. 13, 14, 15, 17.

211 [музыка не изображает вещей […] Никаким словом, никаким понятием нельзя ознаменовать музыку] A.F. Losev, *Trio Čajkovskogo* [Il trio di Čajkovskij], in Id., *Ja soslan v XX vek...,* t. 1, cit., p. 115. Lo scarto tra immagine e musica consiste nel fatto che quest'ultima non raffigura, ma piuttosto esprime e manifesta l'essenza. Qui Losev si discosta dal pensiero per cui il valore della musica consiste nella sua forza rappresentativa, nella capacità di creare un'immagine. Il motivo di tale opposizione alle teorie "rappresentative" della musica – quali, ad esempio, la teoria del riflesso (*teorija otraženija*) o la teoria delle emozioni – va individuato nel fatto che Losev si riferisce non al piano della ricezione musicale concreta, ma alla "musica pura", vale a dire alla musica non raffigurativa, non programmatica. Tale precisazione consente a Losev di concentrarsi sull'essenza della musica nel suo aspetto filosofico, al di là di ogni punto di vista psicologistico o soggettivistico.

> L'essere musicale nel suo significato oggettuale è qualcosa di completamente caotico, instabile, irrazionale, indivisibile, inafferrabile per il pensiero. Ma tale irrazionalità caotica riceve in musica la sua forma più precisa, il suo metro, la sua tonalità, la sua armonia; e alcune regole e leggi sono talmente rigide che la loro trasgressione equivale all'annientamento della musica stessa come arte […] Vedere nella musica la sola determinatezza significa non distinguerla in alcun modo dalle altre arti. Ma vedere in essa soltanto disordine caotico significa rintracciare in essa tutta la forza dell'artisticità, dell'arte[212].

Di conseguenza, non si tratta di una modalità armonica e ordinata della comprensione del mondo, ma di una dimensione in cui la percezione avviene tramite la peculiare forma artistica (musicale), che organizza in un'unica forma i principi opposti che la costituiscono. Tale sensazione nella musica dell'unione di amore e morte, o di principio generativo e distruttivo, crea un movimento dialettico particolare. L'essenza musicale è caotica, e l'uomo che ne fa esperienza è gettato nella pura esistenzialità (*bytijstvennost'*). In musica non vi è determinazione (*oformlennost'*) stabile, essa esprime in modo diretto la sua essenza; «la musica racchiude in sé l'immagine dell'essere anelante»[213]. Il personaggio loseviano durante l'ascolto musicale viene a trovarsi di fronte al segreto stesso della vita, in una dimensione che assume i tratti di una vera e propria esperienza mistica:

> Solo nella musica prende vita, si spiritualizza e si anima il mondo esteriore. Viene meno l'impersonalità del mondo, scompaiono la sua inerzia e il suo meccanismo, e iniziamo ad ascoltare quello che sembra essere il battito stesso della vita del mondo e universal-divina. Soltanto la musica schiude all'uomo l'identità tra i suoi moti dell'anima e i processi della realtà oggettiva[214].

L'esperienza musicale rappresenta infatti l'apertura verso una realtà superiore, più autentica di quella sensibile. In questo senso va inteso l'accostamento, che al tempo stesso è anche una contrapposizione, di musica e preghiera, che rappresenta un altro dei motivi ricorrenti

---

212 [Музыкальное бытие в своем предметном смысле есть нечто совершенно хаотическое, неустойчивое, иррациональное, нерасчленимое, неохватное ни для какой мысли. Но эта хаотическая иррациональность получает в музыке свою точнейшую форму, свой метр, свою тональность, свою гармонию; и некоторые правила и законы так строги, что нарушение их равносильно уничтожению самой музыки как искусства […] Увидеть в музыке только одно оформление, это значит ничем не отличать ее от прочих искусств. Увидеть же в ней только одну хаотическую неупорядоченность, это значит просмотреть в ней всю стихию художественности, искусства] Ivi, pp. 143, 144.

213 [музыка содержит в себе образ стремящегося бытия] Ivi, p. 115.

214 [Только в музыке оживляется, одухотворяется и одушевляется внешний мир. Пропадает безличие мира, исчезает его косность и механизм, и мы начинаем слышать как бы самый пульс мировой и всемирно–божественной жизни. Только музыка открывает человеку тождество его душевных движений с процессами объективной действительности] A.F. Losev, *Ženščina-myslitel'*, cit., p. 84.

della prosa loseviana[215]. Entrambe le esperienze danno accesso al mondo invisibile, noumenico, e tuttavia non meno reale del mondo fenomenico.

In *Ženščina-myslitel'* la riflessione sull'arte musicale si amplia nella trattazione del ruolo della musica e del suo rapporto con la realtà nel dialogo dei personaggi, a ognuno dei quali è assegnato un differente punto di vista. Così, come sottolinea lo stesso Losev, esempi sono «il discorso di Telegin sul rapporto tra musica e vita (e questo è un intero articolo!), dove viene posta la questione fondamentale dell'intera visione del mondo […] il discorso di Veršinin sulla preghiera e sull'azione spirituale (e anche questo è un intero e lungo articolo!), in cui viene discussa la questione del doppio percorso di ascesa, e con esso, la questione del significato filosofico di due grandi culture»[216].

Il rifiuto di riconoscere il ruolo essenziale della musica e dell'arte in generale nella vita personale comporta un sostanziale svuotamento del mondo interiore. In *Ženščina-myslitel'* Losev affronta questo tema dalla prospettiva dell'opposizione tra musica e periodo storico attuale. Qui l'immagine della pianista incarna l'inconciliabilità di musicale e reale (contemporaneo), la sua vita esteriore stride con la sua personalità artistica, la donna non si concilia con il personaggio – vive in una *kommunalka*, è circondata da persone volgari, è spesso isterica e volubile[217]. Non si tratta qui semplicemente del tema della donna caduta o

---

215 «C'è un legame nascosto tra le rivelazioni del pensiero e l'intima negazione di sé, l'ascetismo» [существует тайная связь между откровениями мысли и внутренним отвержением себя, аскетизмом], ivi, p.16. Si veda anche il monologo di Veršinin, cfr. ivi, pp. 76, 77. «– Ecco perché – dissi – è non musicale l'antichità, non è musicale il Medioevo. Quando c'è l'icona viene a mancare la sinfonia. Allora ci sono solo le otto voci "Signore, a te ho gridato!" e l'unisono "Signore, pietà!". Soltanto nell'era moderna, quando l'uomo si è allontanato dall'essere e si è immerso in se stesso, ha avuto inizio la vera musica fine a se stessa» [— Вот почему, — говорил я, — немузыкальна древность, немузыкально Средневековье. Когда есть икона, тогда отсутствует симфония. Тогда есть только восемь гласов «Господи, воззвах» да унисонное «Господи, помилуй!» Только в Новое время, когда человек ушел от бытия и погрузился в себя, началась настоящая самоцельная музыка], A.F. Losev, *Meteor* [Meteora], in Id., *Ja soslan v XX vek*…, t. 1, cit., p. 299.

216 [речь Телегина об отношении музыки и жизни (а это ведь целая большая статья!), где поставлен кардинальный вопрос всего мировоззрения […] речь Вершинина о молитве и умном делании (а это ведь тоже целая большая статья!), где решается вопрос о двояком пути восхождения и, вместе с тем, вопрос о философской значимости двух великих культур] Lettera a M.V. Judina del 17 febbraio 1934, in A.F. Losev, *Ja soslan v XX vek*…, t. 2, cit., p. 149. L'"azione spirituale" (*umnoe delanie*), in greco *νοερά άθλησις*, letteralmente è traducibile con "lotta dell'intelligenza", intesa come lotta contro il peccato. Mentre l'intelletto (*rassudok*) coincide con un momento formale, la capacità di svolgere operazioni mentali legate alla sfera terrena, l'intelligenza, o ragione (*um*), appartiene alla sfera spirituale, nella quale l'uomo entra in contatto con la sua interiorità e con Dio. L'*umnoe delanie* era inoltre tema di riflessione di Nikolaj Fedorov, che Losev certamente conosceva e aveva letto, vista la sua importanza per il pensiero religioso di inizio secolo.

217 Tuttavia, nella lettera a M.V. Judina del 16 febbraio 1934 lo stesso Losev sottolinea che il personaggio non deve essere letto in termini del tutto negativi, affermando che «la Radina è raffigurata come

della donna artista, la cui vita sulla scena non si accorda con la sua quotidianità. Lo stesso autore afferma che le scene della prima visita di Veršinin alla pianista, nelle quali emerge tutta la trivialità della sua vita, «sono pensate come contrasto al primo capitolo»[218]. Attraverso il dramma personale Losev raffigura una spaccatura più profonda. In effetti è come se la Radina fosse divisa in due, la pianista ha perso il senso dell'esistenza e della sua arte, come emerge da numerosi riferimenti alla sua intenzione di lasciare la musica, che l'ha "rovinata" e "inghiottita"[219]. Ciò che qui interessa sottolineare è che l'inconciliabilità tra due piani della vita della Radina – la grande artista e la donna caduta – simboleggia l'abisso venutosi a creare tra due piani dell'essere in una società "non musicale". In altri termini, l'immagine della Radina incarna un'insanabile vuoto sorto nella società contemporanea tra persona e mondo. Il mondo nel quale si svolge la vicenda del romanzo è uno spazio privo di sostanzialità, vale a dire di quella relazione originaria che ancora l'uomo al suo terreno che ne garantisce significato e giustificazione. L'antitesi di musicale e non musicale si traduce anche a livello di immagini concrete, quali sono le ricorrenti opposizioni loseviane di meccanismo e organismo, tecnica e vita, allo scopo di mostrare come i poli dell'antinomia rispondano a leggi differenti. Il mondo che emerge dai discorsi dei personaggi è un mondo che si dirige verso il nichilismo, nel quale «si sta facendo strada una nuova cultura, dove tale soggetto umano assolutizzato sarà ridotto in polvere e dove tutto il suo romanticismo, tutta la sua significatività sarà trasferita nell'elemento impersonale. […] E la musica cesserà di soddisfare l'uomo, così come ha cessato di soddisfare l'uomo l'azione spirituale…»[220]. Non sembra eccessivo rintracciare in queste parole un giudizio fortemente negativo degli eventi che hanno sconvolto la Russia all'inizio del XX secolo – la rivoluzione, la riorganizzazione della società, il cambiamento dei valori –, come processo e risultato di un caos "mitologico" all'interno della coscienza umana. L'assolutizzazione del soggetto nell'epoca contemporanea ha paradossalmente comportato l'annientamento nichilistico della persona,

---

confusa ma assolutamente non meschina (lo sottolineo più volte), soltanto confusa e caduta» [Радина изображена запутавшейся, — но совсем не мелкой (это я много раз подчеркиваю), а только запутавшейся и опустившейся], ivi, p.147.

218 [задуманы как контраст к 1–й главе] Ivi, p. 143.

219 Cfr. A.F. Losev, *Ženščina-myslitel'*, cit., pp. 92, 93.

220 [надвигается новая культура, где этот абсолютизированный человеческий субъект будет повергнут в прах и где весь его романтизм, вся его значимость будет перенесена на внеличную стихию […] И музыка перестанет удовлетворять человека так же, как перестало удовлетворять умное делание…] Ivi, p. 79.

il mito assoluto è venuto meno, e ad esso si è sostituita una serie di miti singoli – relativi –, i quali tuttavia non riescono e non possono sostituire il precedente. Si comprende allora come il romanzo possa essere letto a livello filosofico come disillusione rispetto alla possibilità di ricomporre questi frammenti: non a caso, il protagonista è intenzionato a salvare la pianista, e tuttavia il suo tentativo non avrà successo. Con ciò forse Losev tentava di dirci che il mondo che ha perso il suo legame con l'essere autentico si muove inevitabilmente in direzione di una scissione interna all'anima, alla scelta di uno soltanto dei due poli dell'antinomia.

3.3.2 L'antitesi di organismo e meccanismo

Come si è visto, uno dei temi fondamentali del pensiero loseviano è la critica del pensiero razionalistico-scientifico, a cui si oppone la conoscenza viva e antinomica quale unica modalità di comprensione autentica della realtà. Nei racconti tale opposizione emerge come dualismo di meccanismo e organismo, che era già stato messo a tema all'interno del discorso mereologico nelle opere precedenti. Il *pathos* polemico è rivolto in particolare contro la legge di causalità della scienza e della logica, che in *Muzyka kak predmet logiki* era oggetto di critica all'interno della disamina del quadruplice principio di ragion sufficiente schopenhaueriano, che Losev interpreta come separazione e giustapposizione puramente formale di A e B, causa ed effetto. Nonostante il tentativo di individuare tra i due termini distinti una continuità, il pensiero scientifico li priverebbe di quella individualità che caratterizza la visione unitotale, secondo la quale soltanto riconoscendo il nesso reale, e non astratto, tra elementi è possibile comprenderne il significato autentico. L'antitesi di meccanismo e organismo viene così ricondotta allora alla coppia *eidos*-*logos*; gli elementi semantici che nell'*eidos* costituiscono un intero vivo – la differenza nell'identità –, nel *logos* sono separati l'uno dall'altro – alla differenza segue l'identità –, la relazione tra le parti è derivata e esteriore. Nell'ultimo caso l'accento viene posto più sulla funzione che sul reale carattere di tali elementi, escludendo così una più intima correlazione tra le parti del reale. In questo senso Losev contrappone alla logica formale aristotelica, fondata sul «granitico meccanismo di divisione e congiunzione di ogni A e B»[221], quella "logica dialettica" che consente di vedere l'unità nella separazione. Ovviamente ciò determina un differente approccio al problema gnoseologico:

[221] [железный механизм раздельности и сопряженности всяких А и В] *MPL*, p. 427.

> Prima che vi sia separazione, deve esservi unità. Prima che vi sia conoscenza, deve esservi vita e realtà. La conoscenza è inizialmente un atto vitale, e soltanto dopo è atto di pensiero, di sensazione, semantico. La conoscenza inizialmente ricopre una funzione vitale, è il flusso della vita stessa, prodotto della realtà stessa, e soltanto dopo è separazione, differenziazione e giustapposizione. La conoscenza è conoscenza del generale; il generale, la vita, si smembra, e proprio il prodotto di tale disgregazione è la conoscenza[222].

Se dunque la conoscenza è risultato della formalizzazione e divisione della dimensione vitale operata dal pensiero scientifico, come restituirle quel rapporto con la sua origine autentica? Tale preoccupazione è al centro del monologo del protagonista di *Žizn'*. In cerca del senso ultimo della vita, Aleša sottolinea l'antinomia di vita e conoscenza, unità e separazione, che sembra regolare la realtà:

> Che cos'è il sapere scientifico? È conoscenza delle leggi della natura e della società. Conoscendo la legge possiamo prevedere un fenomeno. Se abbiamo una immagine del mondo o di un qualche suo ambito un determinato giorno, conoscendo la legge di tale ambito possiamo dire quale immagine seguirà domani. E' questa quella conoscenza alla quale sono giunto superando la contraddizione della vita? No! Perché? La conoscenza delle leggi della natura non è conoscenza della vita. È il regno dell'intelletto, e non della vita. Le leggi della natura esigono che tutto sia immutabile, che il domani sia come l'oggi. Ma la vita necessita di cambiamento. La vita è irripetibile. Tutta la vita e il lamento della vita consistono appunto nel fatto essa non è ripetibile. […] se nella vita governassero tali leggi, essa non sarebbe vita, ma un meccanismo. La vita è storica, e non meccanica. […] È un'illusione pensare di ridurre le leggi della vita alle leggi della natura e la conoscenza della vita alla conoscenza di qualche legge[223].

Il concetto di "vita" sottolinea l'unità originaria di idea e cosa, uomo e mondo. Solo in questo modo secondo Aleša – e, attraverso di lui, Losev – si possono risolvere le antinomie fondamentali della realtà – libertà e necessità, vita e morte, bene e male – che sono alla base della drammaticità dell'esistenza umana, poiché «la contraddizione è vita, e la vita è

---

222 [Прежде чем быть разделению, должно быть единство. Прежде чем быть мышлению, должно быть само бытие. Прежде чем быть знанию, должна быть жизнь и действительность. Знание - сначала жизненный акт, а уже потом мыслительный, ощутительный, вообще смысловой. Знание сначала выполняет жизненную, бытийную функцию, оно сначала есть струя самой жизни, продукт самой действительности; а уже потом оно есть разделение, различение и сопоставление. Знание есть знание общего; общее, жизнь, расчленяется в себе, и продуктом-то этого расчленения и является знание] A.F. Losev, *Žizn*', cit., p. 536.

223 [Что такое знание научное? Это есть знание законов природы и общества. Зная закон, мы можем предсказать явление. Если у нас есть картина мира или какой-нибудь области его на данный день, то, обладая законом этой области, мы можем сказать, какая картина его будет завтра. То ли это знание, к которому я пришел, преодолевая противоречие жизни? Нет! Почему? Знание законов природы не есть жизненное знание. Это – царство рассудка, а не жизни. Законы природы требуют, чтобы все было неизменно, чтобы завтра было так же, как и сегодня. А жизнь требует изменения. Жизнь неповторима. Вся жизнь и все стенание жизни в том и заключается, что ее нельзя повторить. […] Если бы в жизни господствовали такие законы, она была бы не жизнью, но механизмом. Жизнь же исторична, а не механична. […] Это иллюзия - думать свести законы жизни на законы природы и знание жизни сводить на знание каких-то законов] Ivi, p. 527.

contraddizione che attende una sintesi»[224]. Si tratta dell'uomo compreso nel suo legame con la vita, vale a dire del "soggetto vitale", e non del soggetto teorico della scienza. Lo stesso pensiero veniva espresso in *Muzyka kak predmet logiki*, dove Losev scriveva che

> Tutte queste questioni sono legate all'osservazione dell'oggetto vivo, e soltanto colui che comprende gli intimi segreti della natura come organismo vivo potrebbe porsi tali domande. La scienza non se ne occupa. Questo non è l'oggetto della scienza. Oggetto della scienza non è la vita, ma il meccanismo formale-astratto. E qualsiasi vita la scienza indaghi, il suo oggetto resterà sempre un'astrazione formale, poiché opera con i *logoi*[225].

Così, il pensiero logico non tenta di comprendere la struttura della vita, ma costruisce su di essa un'altra struttura, schematica e astratta, «Che cosa è una legge della natura? È soltanto una formula di nessi e relazioni. Presa di per sé, essa non è alcuna forza o energia meccanica o organica che muove realmente le cose. Non grazie alle leggi le cose si muovono, ma le leggi sono reali perché le cose si muovono»[226].
Il discorso di Aleša prosegue andando a investire la questione del tempo:

> Allora risulterebbe che il domani deriverebbe dall'oggi per necessità meccanica, allora nella vita non vi sarebbe alcunché di creativo, nuovo, inatteso, rivoluzionario, allora tutto sarebbe noto e predefinito, allora la vita si tramuterebbe in un meccanismo, vale a dire che essa cesserebbe, e verrebbe a stabilirsi la morte eterna. Infatti la vita è, ed essa è qualcosa di organico e storico, vale a dire che in essa non vi è soltanto una necessità razionale, ma anche la sintesi di necessità e casualità. […] la scienza della natura meccanicistica è professione del destino (*sud'ba*), venerazione del fato (*rok*)[227].

Il riferimento alla natura storica della vita rispetto al divenire come *continuum* infinito di singoli momenti temporali rimanda a una precisa concezione di tempo e storia; il fatto che

---

224 [противоречие есть жизнь и жизнь есть противоречие, ждущее синтеза] *FI*, p. 619.

225 [Все эти вопросы связаны с наблюдением живого предмета, и только человек, постигающий сокровенные тайны природы как живого организма, мог бы задаваться такими вопросами. Наука этим не занимается. Это не есть предмет науки. Предмет науки не жизнь, но — формально-абстрактный механизм. И какую бы жизнь наука ни изучала, предметом для нее всегда остается формальная абстракция, поскольку она оперирует логосами] *MPL*, p. 438.

226 [Что такое закон природы? Это только формула связей и отношений. Сам по себе взятый, он не есть какая-нибудь механическая или органическая сила и энергия, реально движущая вещами. Вещи движутся не благодаря законам, но законы реальны потому, что вещи движутся] A.F. Losev, *Žizn'*, cit., p. 528.

227 [Тогда получилось бы, что завтрашний день вытекал бы из сегодняшнего с механической необходимостью, тогда в жизни не было бы ничего творческого, нового, неожиданного, революционного; тогда было бы все известно и предопределено наперед; тогда жизнь превратилась бы в механизм, то есть жизнь кончилась бы, и водворилась бы вечная смерть. На самом же деле жизнь есть, и жизнь есть нечто органическое и историческое, то есть в ней не только рассудочная необходимость, но и синтез необходимости и случайности. […] Механистическое естествознание есть проповедь *судьбы,* преклонение перед роком] Ivi, p. 527.

l'essenza della scienza sia rintracciata nel suo rigoroso determinismo, vale a dire nella negazione della deviazione dalla norma, del cambiamento che costituisce la base dell'oggetto vivo, la rende incapace di comprendere la vita. Per contro, nella prospettiva loseviana la vita compresa nella sua dimensione autenticamente storica interpreta gli eventi come elementi di un sistema più complesso, che non si riduce all'individuazione di una semplice linearità, ma guarda alle parti in vista dell'intero che le unisce. La storia allora è sì una realtà determinata, e tuttavia, tale determinatezza non esclude il valore dell'azione libera dell'uomo. L'apparente dualismo di libertà e necessità, volontà umana e Provvidenza, si risolve nel destino (*sud'ba*), che garantendo una giustificazione dell'azione umana e al tempo stesso restituisce centralità all'uomo. Proprio la perdita, avvenuta nell'era moderna, di uno dei due poli, quello della necessità, ha determinato la comparsa della visione meccanicistica:

> Inizialmente il soggetto autonomo ha trasferito su di sé tutti gli elementi della coscienza, che fino ad allora erano disseminati nell'essere oggettivo. Ogni coscienza risultò essere soltanto soggettiva. Ciò significa che il mondo ha perso la propria anima e si è trasformato in un semplice meccanismo. Calandosi in se stesso, il soggetto autonomo ha perso il legame con l'oggetto e al tempo stesso ha annientato la propria unitaria percezione del mondo (*miroоščuščenie*). Ma il mondo privato dell'idea di integrità ha perso ogni contorno e si è disperso nell'infinito e vuoto abisso dello spazio oscuro.[228]

Gli stessi temi vengono sviluppati ulteriormente nel racconto *Iz razgovorov na Belomorstroe*, dove la questione della contrapposizione tra organismo e meccanismo viene quasi ad assumere i caratteri del trattato filosofico. In particolare, nel discorso di Kostantin Dmitrievič Charitonov la tecnica, il meccanismo, rappresentano la concretizzazione più evidente dell'astrattezza del pensiero razionalistico, che pretende di costringere la realtà intera in schemi, per questo «la tecnica è il regno della più astratta e tediosa metafisica, poiché la sua anima è lo schema, e il suo scopo l'introduzione di tale schema nella viva trama della vita»[229]. E' in questa tensione al costante perfezionamento tecnico, che mira ad essere

---

[228] [Сначала автономный субъект перенес в себя всю стихию сознания, которая была до тех пор разлита в объективном бытии. Всякое сознание оказалось только субъективным. Это значит, что мир потерял душу и превратился в простой механизм. Углубившись в себя, автономный субъект потерял связь с объектом и тем самым уничтожил свое целостное мироощущение. Но мир, лишенный идеи целостности, потерял всякие очертания и расплылся в бесконечную и пустую бездну темного пространства] A.F. Losev, *Istorija estetičeskich učenij*, cit., p. 376. Per un attento filologo come Losev, non è casuale la scelta dell'aggettivo di derivazione greca "autonomo" (*avtonomnyj*) rispetto al russo *samostojatel'nyj*, che sottolinea la svolta individualistica che caratterizza la modernità. In greco αὐτο-νόμος corrisponde infatti a "ciò che è regolato da leggi proprie".

[229] [Техника есть царство абстрактнейшей и скучнейшей метафизики, потому что ее душа — схема, а ее цель — внедрение этой схемы в живую ткань жизни] A.F. Losev, *Iz razgovorov na Belomorstroe* [Dalle conversazioni sul Belomorstroj], in Id., *Ja soslan v XX vek*…, t. 1, cit., p. 445.

un parallelo perfezionamento dell'esistenza dell'uomo – senza tuttavia riuscirci, secondo Losev –, che viene rintracciata la "volgarità metafisica" (*metafisičeskaja pošlost'*) della tecnica. Nella prospettiva loseviana, per la scienza «il mondo si tramuta in una enorme prigione, eterna costrizione, inerte meccanicità e cadavere senza vita. Attorno a tale cadavere, sfigurato e violato, danza e salta il vortice della scienza, che lo celebra come il suo dio nel fervore e nell'estasi. Ci si inchina di fronte al cadavere e lo si adora; in suo onore si costruisce la scienza e la cultura. A lui si offre la propria vita»[230].

Nel racconto il lungo monologo di Charitonov – il monologo è una tecnica alla quale Losev ricorre frequentemente per esporre le proprie posizioni filosofiche – si sofferma proprio sul tentativo della tecnica di invadere l'organismo, sovrapponendovisi, pur non avendone diritto, dal momento che ogni tentativo simile sarà destinato a fornire risultati impropri.

> Che cos'è la tecnica? La tecnica è innanzitutto l'utilizzo di meccanismi. Tuttavia […] per la tecnica è necessario un uso del meccanismo tale che quest'ultimo occupi il posto dell'organismo. […] Dunque, senza entrare nei dettagli, si può dire, senza mezzi termini, ma con una certa fondatezza: la tecnica è la sostituzione dell'organismo con il meccanismo. […] Credo che non obietterete al fatto che il meccanismo sia più povero dell'organismo, più astratto dell'organismo, più inconsistente dell'organismo[231].

L'impossibilità per la tecnica di sostituirsi all'organismo è da ricondurre alla differenza tra schema e simbolo, e al rapporto, in essi, tra materia e idea. L'idea dell'organismo, sebbene sia diversa dallo stesso organismo, al tempo stesso è assolutamente inseparabile da esso. Per contro, l'idea del meccanismo è diversa dal meccanismo stesso, ma essa è del tutto separabile da esso, perché con essa o senza di essa il meccanismo rimane pura materia. «Se il meccanismo è schematico, ogni organismo è simbolico»[232], afferma Losev, sottolineando il fatto che il simbolo non significa null'altro se non ciò che esso è, mentre nel meccanismo l'idea è data in modo astratto e non reale. Il punto fondamentale consiste nel fatto che nel

---

230 [мир превращается в полную тюрьму, вечную скованность, тупую механичность и в безжизненный труп. Вокруг этого трупа, обезображенного и изнасилованного, танцует и скачет вихрь науки, славословящий его как своего бога в радении и экстазе. Поклоняются трупу и любят его; ради него строят науку и культуру. Ему приносят в жертву свою жизнь] *MPL*, p. 438.

231 [Что такое техника? Техника есть, прежде всего, употребление механизмов. Однако […] для техники необходимо такое употребление механизма, когда последний становится на место организма. […] Итак, не входя в детали, можно сказать грубо, но достаточно основательно: техника есть замена организма механизмом. […] Я думаю, вы не будете спорить против того, что механизм беднее организма, абстрактнее организма, бессодержательное организма] A.F. Losev, *Iz razgovorov na Belomorstroe*, cit., pp. 443, 444.

232 [Если механизм — схематичен, то всякий организм символичен] *DM*, p. 42.

meccanismo l'idea astratta, priva di sostanzialità, non può in alcun modo modificare il materiale sul quale si realizza:

> […] nell'organismo vi sono momenti insostituibili. Questa è la sua particolarità. Ma ciò cosa significa? Significa che nei singoli momenti dell'organismo è presente interamente lo stesso organismo. Se l'organismo viene meno in seguito al venir meno di una di queste parti significa che in tale parte esso era presente interamente. […] nell'organismo la vita è tale per cui l'intero è presente in ogni suo momento come piena *sostanza*, mentre nel meccanismo esso è presente soltanto come morto schema»[233].

In *Dialektika mifa* ricompare la stessa immagine dell'organismo – uno dei *leitmotiv* che attraversano l'intera opera – applicata in particolare al problema intero-parti: «per quanto riguarda l'antinomia di intero e parti, sintesi evidente di tale coppia dialettica è l'organismo, nel quale non è assolutamente possibile negare né l'unità, assolutamente indivisibile in momenti particolari, né la presenza di parti che recano realmente in sé tale intero»[234]. La semplice giustapposizione meccanica di parti non può formare un intero – l'organismo –, poiché in quest'ultimo la parte, quale parte costitutiva dell'intero, è insostituibile. In questa prospettiva risulta inoltre chiaro come Losev possa affermare la sintesi di libertà e necessità; il processo storico dipende da eventi particolari, e tuttavia al tempo stesso l'azione umana assume un senso soltanto all'interno del suo inserimento in un quadro più ampio. Di conseguenza la negazione della visione organica è espressione di una tendenza nichilistica:

> Il tentativo di sostituire l'organismo con il meccanismo è aspirazione alla degenerazione, al vuoto; tale tentativo è del tutto nichilistico. […] [La tecnica] è rifiuto dei problemi organici della vita e tentativo di sostituirli con schemi banali e già noti, che tramite un risultato quantitativo vogliono dominare una qualità a loro inaccessibile. […] Vivere nella tecnica significa rinunciare alla costituzione sostanziale dello spirito e cadere in potere di schemi razionalistici[235].

---

233 [в организме есть такие моменты, которые незаменимы. Это для него спецификум. Но что это значит? Это значит, что в отдельных моментах организма сам организм присутствует целиком. Если организм гибнет от удаления одной такой части, — значит, в этой части он присутствовал как таковой, весь, целиком. […] Если в организме жизнь именно такова, что целое присутствует в каждом его моменте как полная *субстанция*, а в механизме оно присутствует лишь как мертвая схема] A.F. Losev, *Iz razgovorov na Belomorstroe*, cit., p. 444.

234 [Что касается антиномии целого и части, то явным синтезом этой диалектической пары является организм, в котором уже совсем невозможно отрицать ни цельности, абсолютно неделимой на какие-нибудь частные моменты, ни наличия частей, реально носящих на себе это целое] *DM*, p. 211.

235 [Стремление заменить организм механизмом есть стремление к вырождению, к пустоте; это стремление вполне нигилистическое. […] [Техника] есть отказ от органических проблем жизни и стремление заменить их дешевыми, общепонятными схемами, которые хотят количественным эффектом осилить недоступное им качество. […] Жить в технике — это значит махнуть рукой на

Il riferimento all'antitesi di qualità e quantità deve essere inteso nel suo senso dialettico, per cui la quantità rappresenta un momento già successivo, vale a dire implica il calcolo di qualcosa che possiede già una qualità. Di conseguenza il pensiero scientifico-razionale resta al di fuori della dimensione vitale in cui si dà tale qualitatività. Per questo secondo Losev la visione autenticamente organica parla

> non dei meccanismi, ma degli *organismi* e, di più, anzi, parla delle *personalità*, degli esseri vivi. I suoi personaggi sono non le idee astratte e i metodi di costruzione e comprensione della sensibilità, ma la sensibilità stessa, che respira il calore e l'energia della vita. Qui è importante proprio l'"esterno", il "concreto", il "sensibile", il "particolare", il "reale", il "figurativo". […] Nel meccanismo l'idea è data come significato astratto ed espresso, sebbene tuttavia astrattamente[236].

I concetti che emergono da questi brevi estratti – il nichilismo della modernità, l'idea di conoscenza integrale, la visione organica, il mitologismo della scienza – sono gli stessi che attraversano tutte le prime di Losev, e in particolare corrispondono alle riflessioni dell'ottateuco (*vos'miknižie*), nel quale viene sottoposta a critica la meccanizzazione e lo schematismo contemporanei nella percezione della realtà come particolare forma mitica. Il mito viene interpretato come forma della coscienza che orienta la percezione del mondo, e che caratterizza anche la visione scientifica: «la scienza non esiste senza mito, la scienza è sempre *mitologica*»[237]. Dal suo punto di vista la storia nel suo svolgimento complessivo è regolata dall'avvicendarsi di diverse posizioni mitologiche. Al contrario, la mitologia assoluta – organica – è metastorica, poiché, pur manifestandosi nell'intero processo storico, a differenza del susseguirsi delle mitologie relative e astratte, non viene modificata dallo scorrere del tempo e dal susseguirsi di epoche e culture.

Per questo il filosofo considera la visione del mondo organica della mitologia assoluta "autentico e unico realismo filosofico possibile", che nella contemporaneità è stata sostituita

---

субстанциальное устроение духа и отдать себя во власть рассудочных схем] A.F. Losev, *Iz razgovorov na Belomorstroe*, cit., p. 445.

236 [не о механизмах, но об *организмах* и даже больше того, о *личностях*, о живых существах. Его персонажи суть не отвлеченные идеи и методы построения и осмысления чувственности, но сама эта чувственность, дышащая жизненной теплотой и энергией. Тут важно именно «внешнее», «конкретное», «чувственное», «частное», «реальное», «образное». […] В механизме идея дана как отвлеченный и выраженный опять–таки отвлеченно смысл] *DM*, p. 38. Il corsivo è di Losev.

237 [наука не существует без мифа, наука всегда *мифологична*] *DM*, p. 20. Il corsivo è di Losev.

dal venir meno dello sguardo integrale sul mondo, che ha avuto come risultato la creazione di una serie di singoli miti.

> Un mondo lacerato e crocifisso, fatto a pezzi […] l'assenza di qualsivoglia legame di parentela, eterna inimicizia e separazione; eterna e necessaria costrizione esterna dei pezzi frantumati dell'essere; esterna, poiché non si accorda con il loro essere interno; vincoli di ferro invece di vincoli di parentela, il meccanismo invece della vita, il fato invece della libertà, l'eterno grigiore e il rigore delle leggi: ecco il tuo mondo, uomo![238]

Dalle pagine dei racconti emerge infatti un quadro simile; i personaggi loseviani sono accomunati da una tendenza alla ricerca di una dimensione che trascenda la pura materialità e la comprensione razionalistica di essa, così come dall'aspirazione a comprendere le contraddizioni della vita, rispetto ad un'epoca che non riesce più a soddisfare le esigenze spirituali dell'uomo.

Risulta chiaro, allora, come la produzione in prosa di Losev operi in continuità rispetto alla sua riflessione filosofica In essa si avverte non soltanto una semplice continuità tra autore e personaggio, o altri personaggi, ma essa diventa modalità di trasmissione ed espressione delle idee di Losev-filosofo. Così, i racconti riflettono il mondo filosofico dello scrittore non soltanto in modo immediato – tramite il dialogo "filosofico" e le frequenti digressioni, secondo un modello che richiama per certi versi quello platonico – ma anche in modo mediato, vale a dire tramite i personaggi, le immagini, i simboli. Ciò crea una profonda interrelazione tra pensiero filosofico e sua espressione nel testo letterario. Tuttavia, a nostro parere non è possibile definire la produzione loseviana in prosa come autenticamente letteraria proprio in forza dell'intenzione specificatamente espositiva che emerge dai testi. È inoltre possibile che la scelta di allontanarsi dal piano puramente speculativo sia stata determinata dalla particolare situazione storica, e dunque dall'impossibilità di scrivere liberamente.

Come afferma lo stesso Losev a proposito del suo romanzo, «sarebbe estremamente strano accostarsi con una valutazione letteraria a un lavoro composto per ¼ di riflessioni

---

238 [Мир, растерзанный и распятый, разбитый на куски […] отсутствие каких бы то ни было родственных связей, вечная вражда и разъединение; вечная и необходимая внешняя скованность разбитых кусков бытия, внешняя, ибо не согласованная с внутренним бытием их; железные узы вместо уз родства, механизм вместо жизни, рок вместо свободы, вечная серость и суровость законов — вот твой мир, человек!] *MPL*, pp. 438-439.

filosofiche, e il restante ¼, per stessa volontà dell'autore, ha un significato di gran lunga più ideale che semplicemente artistico»[239].

Qui sorge la domanda sui motivi che hanno spinto Losev a rivolgersi alla prosa, e sul perché le sue opere letterarie siano legate al tema dell'arte, in particolare, alla musica. Nel tentativo di dare una risposta, E.A. Tacho-Godi sottolineava giustamente che «l'autore apprezza la conoscenza viva del mondo molto più della conoscenza razionale, vale a dire scientifica»[240], per cui è sicuramente possibile affermare che l'esposizione di temi filosofici dipenda direttamente dalla convinzione loseviana per cui la conoscenza tramite l'arte – in questo caso, la letteratura – non è meno significativa di quella ottenuta tramite il tradizionale pensiero logico-discorsivo.

Ovviamente, la traduzione della filosofia nella letteratura pone alcune questioni parallele, come le modalità di funzionamento della dimensione estetica, o come cambi la prospettiva di lettura delle idee filosofiche nel passaggio alla sfera letteraria. Tuttavia tale tema è ovviamente troppo ampio per essere trattato in questa sede. Quello che interessa sottolineare in conclusione al nostro discorso è che la prosa filosofica loseviana ci sembra possa essere letta come "raddoppiamento" estetico della parte teorica del suo pensiero. Qui la dimensione letteraria non soltanto continua e riprende i temi principali delle opere teoretiche, ma li sviluppa ulteriormente, li esprime con mezzi – struttura dialogica, drammatizzazione, metafora, simbolo – per renderli vivi. Non si tratta tanto di una semplificazione di alcuni temi – se così fosse, non osserveremmo la frequente ricorrenza nel testo di concetti e termini specificatamente filosofici –, quanto del fatto che, immerso in un nuovo contesto, il discorso filosofico si arricchisce e si amplia. Se esiste un rapporto tra produzione filosofica e letteraria, questo consiste nel perfezionamento e completamento della riflessione teorica. La prosa di Losev potrebbe infatti essere definita come quella "sintesi di filosofia e mitologia" che egli rintracciava nello stile delle opere platoniche[241].

---

239 [было бы чрезвычайно странно подходить с художественной оценкой к сочинению, состоящему на ¼ из философских рассуждений, да и остающаяся ¼, *по самому замыслу автора, имеет тут гораздо больше идейное, чем просто художественное значение*] Lettera a M.V. Judina del 16 febbraio 1934, in A.F. Losev, *Ja soslan v XX vek*..., t. 2, cit., p. 142.

240 [автор ценит живое знание о мире гораздо больше, чем знание рационалистическое, т.е. научное] E.A. Tacho-Godi, *A.F. Losev. Ot pisem k proze. Ot Puškina do Pasternaka* [A.F. Losev. Dalle lettere alla prosa. Da Puškin a Pasternak], Dialog-MGU, Moskva 1999, p. 85.

241 Cfr. A.F. Losev, *Žiznennyj i tvorčeskij put' Platona* [Il percorso creativo e di vita di Platone], in *Platon. Sobranie sočinenij v 4 tomach* [Platone. Opere in 4 volumi], t. 1, Mysl', Moskva 1990, p. 53. Il racconto mitologico per Platone, il quale, com'è noto, prima di dedicarsi alla filosofia aveva scritto commedie e tragedie, «ha sempre avuto un significato simbolico ed era utilizzata essenzialmente per esprimere le sue

Il piano dei racconti e quello della produzione filosofica funzionano unidirezionalmente utilizzando però tecniche differenti, avendo entrambi lo scopo di chiarire e approfondire determinati concetti filosofici. Nella prosa, diversamente rispetto alle opere teoriche, ciò sembra assumere il carattere di una fissazione estetica mediata dalla forma letteraria. In conclusione a *Muzykal'nyj mif* Losev scriveva: «queste pagine sono le più chiare e sincere che i tedeschi hanno scritto sulla musica. Per noi esse devono essere *fissazione mitologica della nostra analisi astratta* e descrizione pratica di come dall'oceano della forza musicale alogica nascano il *logos* e il mito»[242]. Così come accadeva per la musica, anche in questo caso la conoscenza del mondo si dà non in modo teorico e astratto, ma all'interno del più concreto fenomeno estetico.

3.4 Il contesto della riflessione loseviana sulla musica degli anni Venti

3.4.1 L'estetica come "scienza rigorosa". L'estetica musicale

L'attenzione di Losev per l'estetica musicale compare già a partire dai lavori degli anni Dieci, e attraversa l'intera sua opera, fino ai lavori degli anni Sessanta e Settanta, sia dedicati alla problematica, sia non legati esplicitamente ad essa – *Istorija antičnoj estetiki*, *Estetika Vozroždenija* – come costante tema di riferimento. A proposito di questo interesse sulla questione, appare particolarmente significativo l'articolo *O prepodavanii estetičeskich disciplin v konservatorii* [Sull'insegnamento delle discipline estetiche in Conservatorio][243].

concezioni filosofiche». [Она всегда имела для него символический смысл и использовалась преимущественно только для выражения его философских концепций] *Ibidem*.

242 [эти страницы являются наиболее ярким и искренним, что немцы писали о музыке. У нас они должны явиться *мифологическим закреплением нашего отвлеченного анализа* и опытным описанием того, как из океана алогической музыкальной стихии рождается логос и миф] *MPL*, p. 470.

243 L'articolo è stato ritrovato soltanto recentemente e pubblicato per la prima volta nel dicembre 2015 sulla base dei materiali conservati presso l'archivio personale di Losev, cfr. A.F. Losev, *O prepodavanii estetičeskich disciplin v konservatorii* [Sull'insegnamento delle discipline estetiche in conservatorio], in "Naučnyj Vestnik Moskovskoj Konservatorii" [Bollettino scientifico del Conservatorio di Mosca], № 4 (23), 2015, pp. 14-27. Il testo non riporta alcuna data precisa, la datazione proposta dai commentatori è del 1929. Tuttavia, abbiamo ritrovato una copia dattiloscritta dello stesso articolo nel fondo della rivista "Muzykal'noe obrazovanie" [Educazione musicale] del Museo centrale statale di cultura musicale (GCMMK) Glinka di Mosca, che lo inserisce tra i contributi presentati nell'anno 1926-1927, cfr. GCMMK, f. 29, op. 45b. Il testo sarebbe dunque dovuto apparire in "Muzykal'noe obrazovanie", rivista pubblicata a Mosca tra 1925 e 1930 dedicata alla pedagogia e ad altre tematiche relative all'educazione musicale, oltre che a questioni più strettamente musicologiche. A supporto della nostra tesi possiamo citare il riferimento all'articolo che compare

Il valore del testo, che risale alla seconda metà degli anni Venti, consiste nel fatto che in esso viene data una precisa classificazione delle discipline estetiche che manca in altri lavori dello stesso periodo, come anche nei successivi. Si potrebbe allora ipotizzare che esso costituisca una parte, almeno in via progettuale, di quella "grande opera di estetica sistematica" di cui *Dialektika chudožestvennoj formy* si presentava come base teorica preliminare[244]. Inoltre, l'articolo presenta continuità con la riflessione sulla musica di quegli anni, e riunisce alcuni temi che ricompariranno, poco più tardi, in *Muzyka kak predmet logiki,* primi tra tutti la critica allo psicologismo, la dialettica come metodo esplicativo, la rilevanza attribuita all'estetica come "completamento della filosofia", l'avversione per un approccio allo studio della musica legato a un eccessivo formalismo.

La stesura dell'articolo si inserisce in un periodo di intensa attività per Losev, durante il quale, oltre a lavorare a due importanti opere in ambito estetico – *Dialektika chudožestevnnoj formy* e *Muzyka kak predmet logiki* –, si dedica all'insegnamento in Conservatorio – dove tiene il corso di Storia delle dottrine estetiche[245] – e parallelamente all'attività presso l'Accademia statale di scienze artistiche (GAChN) e l'Istituto statale di

---

nella lettera di Losev alla Commissione socio-scientifica del Conservatorio di Mosca (*Obščestvenno-naučnaja Komissija MGK*) del 5 ottobre 1927: «Ho scritto per "Muzyk. obrazovanie" un articolo sull'insegnamento dell'estetica e la sua storia nelle Università occidentali, che individua la nostra grande arretratezza e arcaismo rispetto a tale problema.» [Мною приготовлена для «Музык. Образования» статья о преподавании эстетики и ее истории в западных ВУЗах, обнаруживающая нашу большую отсталость и архаизм в этом отношении] E.A. Smyka, A.*F. Losev – professor Moskovskoj konservatorii* [A.F. Losev professore del Conservatorio di Mosca], in A.A. Tacho-Godi, I.M. Nachov (pod red.), *Filosofija. Filologija. Kul'tura* [Filosofia. Filologia. Cultura], Izd-vo MGU, Moskva 1996, p. 274. Evidentemente i commentatori nel proporre una diversa datazione hanno creduto che si potesse trattare del saggio *Principy postroenija kursa estetičeskich učeniij* [Principi di struttura del corso di dottrine estetiche], a cui si fa riferimento nel carteggio tra Losev e il Conservatorio. In effetti il saggio sarebbe dovuto essere pubblicato in forma di brochure dal Conservatorio proprio nel 1929, tuttavia il progetto non si è realizzato, e ad oggi il testo non è stato rinvenuto, cfr. R.Ju. Kuz'min, *Delo Loseva. Predislovie k publikacii* [Il dossier Losev. Prefazione alla pubblicazione], in "Vestnik Moskovskoj Konservatorii", № 4 (23), 2015, pp. 61, 62.

244 Cfr. *DChF*, p. 8. A ulteriore conferma della nostra tesi, va sottolineato che il tema della "sociologia dell'arte" presente nell'intero articolo compare inoltre nel *Ličnoe delo* [dossier personale] di Losev conservato nel fondo GAChN presso l'archivio RGALI, in cui, tra le opere in preparazione per la stampa nell'anno 1927-1928, figurano un lavoro "sulla classificazione delle arti" e una "raccolta di materiali per un libro sulla sociologia dell'arte", per cui si potrebbe affermare che l'attenzione all'aspetto storico-sociologico della musica, che emergerà poi in modo manifesto soltanto nelle opere degli anni Settanta in relazione alle diffuse tendenze storicistiche di stampo marxista, sia sempre stato al centro della riflessione del filosofo, fino dai primi lavori. Cfr. RGALI f. 941 op. 10 e.ch. 363; l. 20ob. L'articolo contiene inoltre l'unico riferimento all'opera di Losev *Filosofija proizvodstva* [Filosofia della produzione], finora non ritrovata, ma che sembra essere molto vicina al tema "musica e società" che rientrerà nel racconto *Iz razgovorov na Belomorstroe*.

245 Alcuni materiali relativi al corso sono stati risistemati dallo stesso Losev e pubblicati per la prima volta in A.F. Losev, *Istorija estetičeskich učenij*, cit., pp. 321-404.

scienze musicali (GIMN). In effetti, in un periodo di transizione, com'era la metà degli anni Venti in Unione Sovietica, quando la disciplina non era (ancora) stata frenata dal controllo censorio del regime, Losev può dedicarsi alla riflessione sull'estetica – seppure, va ricordato, entro certi limiti, come testimoniano varie scelte terminologiche e riferimenti bibliografici "obbligati", che allo studioso dell'opera di Losev risultano certamente estranei.

Come emerge dal titolo, l'intento dell'articolo consiste nella rivendicazione della necessità di inserire l'insegnamento dell'estetica all'interno del piano di studio dei conservatori. Tuttavia, sin dalle prime pagine appare evidente che la finalità è ben più ampia; tramite la definizione dell'estetica come ambito di studio e ricerca specifico, Losev si rivolge, oltre che ai rappresentanti del mondo accademico, a quell'orientamento di pensiero che in essa non vede nient'altro che un discorso generale sull'arte. La convinzione dell'importanza di affiancare allo studio più strettamente musicale solide basi teoriche si risolve dunque in una difesa dell'estetica come disciplina autonoma e "rigorosa" – *strogaja nauka*, utilizzando un'espressione che si richiama direttamente a G. Špet, e, attraverso di lui, a Husserl –, il cui principale obiettivo polemico consiste in quella "prospettiva accademica" – e "borghese", secondo la terminologia "obbligata" presente nell'intero articolo – che interpreta il percorso scientifico come progressiva parcellizzazione del sapere, misconoscendo così la profonda unitarietà delle discipline. Ritorna qui quell'idea di conoscenza integrale (*cel'noe znanie*) che si pone come prospettiva di comprensione organica in cui ogni parte è connessa al tutto, e che costituisce uno dei temi principali della filosofia loseviana, esplicitato nell'opposizione organismo-meccanismo. Riportato sul piano dell'estetica, questo pensiero si risolve dunque nel sottolineare l'importanza negli studi musicali di una formazione completa, che comprenda, oltre alle discipline più strettamente musicologiche, anche quelle filosofiche e psicologiche.

Tale accenno non deve tuttavia essere frainteso nei termini di un approccio psicologistico allo studio dell'oggetto musicale; la psicologia è certamente una parte importante dell'indagine, che ha il compito di chiarificare un campo ristretto di problemi, per cui il suo rapporto con l'estetica non è di tipo puramente esteriore, ma riguarda i concetti stessi. D'altro lato, l'applicazione della sola psicologia è insufficiente a individuare l'autentica natura del fenomeno artistico[246]. Sottolineando il ruolo complementare della scienza psicologica Losev

[246] A questo proposito anche G. Špet (1922), sottolineando la distanza e l'indipendenza di psicologia – nella forma dell'estetica psicologica, o psicologia dell'arte – ed estetica propriamente intesa, aveva insistito sul fatto che soltanto la seconda, soddisfando essa soltanto i requisiti della scienza, potesse

si riferisce in particolare alla psicologia della creazione e alla psicologia della ricezione estetica, entrambi aree di studio di cui si era occupato a lungo già negli anni del lavoro all'Istituto psicologico di Mosca diretto da Čelpanov e successivamente presso GAChN – nella sezione musicale e fisico-psicologica – e GIMN. L'interesse per l'area psicologica va allora ricondotto alla necessità, a livello preliminare e teorico, di individuare le categorie fondamentali con cui opera l'estetica generale. In un certo senso, si potrebbe dire che per Losev la psicologia svolge in estetica un ruolo analogo a quello della fenomenologia in ambito filosofico, quale scienza "pre-teorica" e preliminare all'analisi. Tuttavia Losev è molto chiaro circa la distinzione tra estetica e altri settori: «L'estetica è scienza dei più generali fondamenti dell'arte e più in generale dell'espressione, e in particolare l'estetica musicale non è né teoria della musica, né filosofia della musica, né psicologia della musica, ma un certo sapere del tutto autonomo»[247]. Di conseguenza, la psicologia non può se non costituire un momento preparatorio, e un'interpretazione dell'estetica in termini psicologici conduce necessariamente al pericolo di ricadere in una riflessione soggettivistica.

La presa di posizione contro lo psicologismo in estetica è inoltre alla base della critica all'interpretazione marxista del contenuto musicale e artistico (*chudožestvennoe soderžanie*) come espressione di una determinata struttura economica o sociale "obiettiva"; tale impostazione rappresenta infatti un residuo delle posizioni soggettivistiche e psicologistiche rispetto all'arte[248] che, se già avevano avuto fortuna in passato, continuavano a esistere anche all'interno della sfera accademica. In particolare, il riferimento polemico sembra rivolto alla teoria marxista dell'immagine (*teorija obraza*), e – non troppo indirettamente – ad Anatolij Lunačarskij, Commissario del popolo per l'istruzione (*narodnij komissar po prosveščeniju*) e forte sostenitore della politica di partito in campo culturale, che come teorico dell'arte si

chiarificare questioni che nella psicologia restavano irrisolte (la definizione di estetico, la classificazione degli oggetti estetici e il ruolo della coscienza estetica nel panorama della cultura in generale). Cfr. G. Špet, *Problemy sovremennoj estetiki*, in *Iskusstvo kak vid znanija. Izbrannye trudy po filosofii kul'tury*, Rossijskaja Političeskaja Enciklopedija ROSSPEN, Moskva 2007, pp. 289-290. Trad. it. M.C. Ghidini, in G.G. Špet, *I problemi dell'estetica contemporanea*, in A. Dioletta Siclari (a cura di), *Poetiche ed estetiche del primo Novecento in Russia*, cit., pp. 183-143.

247 [Эстетика есть наука о самых общих основах искусства и вообще выражения, и в частности музыкальная эстетика не есть ни теория музыки, ни философия музыки, ни психология музыки, ни музыкальный анализ, но некое вполне самостоятельное знание] A.F. Losev, *O prepodavanii estetičeskich disciplin v konservatorii,* cit., p. 18.

248 Cfr. ivi, pp. 16, 17.

era occupato di estetica in generale (*Osnovy pozitivnoj estetiki,* 1903), e in particolare di musica (*V mire muzyki,* 1923). La tesi fondamentale del rapporto tra arte e indagine sociologica veniva così riassunta da Lunačarskij: «il metodo sociologico nella storia dell'arte significa vedere l'arte come una delle manifestazioni della vita sociale»[249]. Tale concezione, che si richiama al pensiero di Plechanov – si veda ad esempio *Iskusstvo i obščestvennaja žizn'* [L'arte e la vita sociale, 1922] –, per cui il compito della "sociologia dell'arte" consisteva essenzialmente nell'indagine del rapporto tra arte e società, evolverà successivamente nella teoria marxista in ambito musicale supportata anche dal concetto di "mezzo omogeneo" di Lukàcs (*teorija gomogennogo mediuma*), a sua volta ripresa dalla "teoria del rispecchiamento" (*teorija otraženija*) leninista, per cui alla musica, così come all'arte in generale, apparterrebbe una natura doppiamente mimetica, che se per i mezzi appare diversa dalla realtà, per contenuto è identica ad essa.

La critica di Losev all'idea marxista di estetica è diretta contro il sostanziale naturalismo dell'identificazione tra forma e contenuto:

> […] è naturalistica ogni dottrina sociologica, se non concepisce la socialità come particolare struttura fenomenologico-dialettica e non soltanto parla dell'influenza dell'ambiente sociale sull'arte e sulla scienza su di essa, e in generale sulla teoria del bello […], ma se essa rifiuta completamente qualsiasi bello di per sé e l'idea di esso, vedendo nelle idee estetiche soltanto lo scontro di interessi economici, come riscontriamo in Plechanov e nei marxisti contemporanei. Se nell'estetica razionalistica nell'idea estetica si cerca «il senso complessivo» di «ciò che è effettivamente espresso», si può affermare che nell'estetica naturalistica nell'idea si cerchi il contenuto fattuale concreto. Per questo motivo risulta che l'idea nella quale per contenuto troviamo un rispecchiamento dell'economia è un'idea estetica, poiché l'economia è la base dell'esistenza umana. Di fatto così ragiona Plechanov, che applica al suo marxismo la dottrina di Černyševskij per cui il bello è la vita, e Trockij, che afferma che ogni arte ha meramente un valore subordinato rispetto alla visione del mondo di una determinata classe[250].

---

249 [*социологический метод в истории искусства означает* рассмотрение искусства как одного из проявлений общественной жизни] A.V. Lunačarskij, *O sociologičeskom metode v teorii i istorii muzyki*, [Sul metodo sociologico nella teoria e nella storia della musica] in *V mire muzyki* [Nel mondo della musica], izd. 2-oe, Vsesojuznoe Izd. Sovetskij Kompozitor, Moskva 1971, p. 158. La questione del "dialogo" tra Losev e Lunačarskij – le cui riflessioni si sviluppano spesso quasi parallelamente, si vedano ad esempio gli scritti della prima metà degli anni Venti su Skrjabin, Beethoven e la relazione *Neposredtsvennye dannye muzyki (po povodu knigi Buckogo)* [I dati immediati della musica (a proposito del libro di Buckoj)] letta alla GAChN – è stata messa a tema da M.M. Gamajunov, soprattutto riguardo alla critica da parte di Losev dell'interpretazione di Wagner in Lunačarskij, cfr. M.M. Gamajunov, *Sojuz muzyki, filosofii, ljubvi i monastyrja* [L'unione di musica, filosofia, amore e monastero], in *FSV*, pp. 914, 917, 918.

250 [натуралистично всякое социологическое учение, если оно не понимает социальность как особую феноменолого-диалектическую структуру и не просто говорит о влиянии общественной среды на искусство и на науку о нем и вообще на теории прекрасного […], но если оно вообще отвергает какое бы то ни было прекрасное само по себе и идею о нем, видя в эстетических идеях лишь борьбу экономических интересов, как это мы находим у Плеханова и современных марксистов. Если в рационалистической эстетике в эстетической идее ищут «общего смысла» того, «что именно выражено», то, можно сказать, что в натуралистической эстетике в идее ищут конкретное фактическое содержание. Поэтому получается, что идея, в которой по содержанию мы находим отражение

É chiaro che Losev non poteva trovarsi d'accordo con questa impostazione, che costituiva una riduzione della sfera artistica alla realtà sociale ed economica, o a un oggetto di propaganda ideologico; ne è testimonianza, oltre all'articolo citato, anche il successivo racconto *Vstreča* [L'incontro], incentrato proprio sull'analisi del rapporto tra musica e società socialista[251].

In tal senso, la prospettiva sociologica non è dunque estranea alla riflessione loseviana, tuttavia è bene precisare che Losev utilizza il termine "sociologia" in senso ampio, intendendola come indagine dell'arte nella sua forma concreta ("sociale"), analizzata cioè unitamente ai vari aspetti del panorama culturale e storico, in questo senso «il vero elemento dell'arte viva è l'essere sociale»[252]. Se dunque si considera l'aspetto sociologico dell'arte come "fatto" artistico, corrispettivo sul piano concreto della forma artistica[253], «la sociologia della musica dovrebbe occuparsi innanzitutto della descrizione e dell'analisi dei principali tipi sociali di costruzione e ricezione della musica»[254]. Tale linea di indagine, che Losev anticipa in *Dialektika chudožestvennoj formy*, non è stata tuttavia sviluppata in seguito per la nota vicenda personale del filosofo. In questo senso va intesa inoltre la distinzione tra tre tipi di approccio all'arte – feudalesimo, capitalismo e socialismo[255] –, e l'individuazione del passaggio storico da capitalismo a socialismo come transizione, nei termini dell'espressione musicale, dal soggettivismo romantico di Skrjabin alla "meccanicizzazione" socialista del soggetto, vale a dire alle nuove forme musicali come arte fine a se stessa[256]. Lo stesso pensiero troverà espressione anche nella prosa filosofica degli anni Trenta e Quaranta, in cui

---

экономики, есть эстетическая идея, ибо экономика — основа человеческого бытия. Фактически так и рассуждает Плеханов, применивший к своему марксизму учение Чернышевского о том, что прекрасное есть жизнь, и Троцкий, объявивший, что всякое искусство имеет ценность только чисто служебную для мировоззрения данного класса] *DChF*, p. 204.

251 Cfr. A.F. Losev, *Ja soslan v XX vek..,* t. 1, cit., pp. 319-420.

252 [Подлинная стихия живого искусства есть бытие социальное] *DChF*, p. 8.

253 Cfr. ivi, p. 50.

254 [Социология музыки должна была бы в первую очередь заняться описанием и анализом основных социальных типов построения и восприятия музыки] *MPL*, p. 691.

255 A.F. Losev, *O prepodavanii estetičeskich disciplin v konservatorii,* cit., pp. 19, 20.

256 A questo proposito, si veda anche V.P. Troickij, *Tipologija kul'tur A.F. Loseva i simvol fokstrota* [La tipologia delle culture di A.F. Losev e il simbolo del foxtrot], in Id., *Razyskanija o žizni i tvorčestve A.F. Loseva*, cit., pp. 81, 82.

Losev riprende la distinzione tra visione medievale e occidentale moderna come contrapposizione tra due stili differenti anche in campo artistico. Un esempio è il discorso di Nikolaj Veršinin, alter-ego di Losev-scrittore, che riconduce la musica a un determinato tipo culturale:

> […] non soltanto l'estasi musicale non vi è mai stata prima del Rinascimento nella sua forma pura, ma mai vi sarà, non appena avrà fine la cultura rinascimentale. La musica vive […] soltanto in relazione a un soggetto solitario, isolato, soltanto nella condizione di questa assolutizzazione di tale soggetto, nella quale tutto ciò che è oggettivo è impersonale e meccanico, e tutto ciò che è soggettivo è infinitamente profondo e inesauribile. Ma si avvicina una nuova cultura, dove tale soggetto umano assolutizzato verrà ridotto in polvere, e tutto il suo romanticismo, tutta la sua importanza, saranno trasferiti su un elemento impersonale…[257].

Il tentativo di definire, all'interno della sfera estetica generale, i principali ambiti di indagine, che spesso venivano accorpati o fraintesi, conduce Losev a operare una importante chiarificazione a livello tipologico delle discipline estetiche riguardanti la musica, individuando tre macro-ambiti di indagine: teorico, storico e analitico-formale (*iskusstvoznanie*, o teoria della musica)[258]. Sul piano teorico, l'estetica "generale" rappresenta la scienza che si occupa dei fondamenti dell'arte e più in generale dell'espressione – in linea con la definizione crociana dell'estetica come "scienza dell'espressione" – che deve basarsi sul "rigoroso obiettivismo" e sulla messa a punto teorica dei suoi strumenti. Di qui il ruolo centrale attribuito alla dialettica hegeliana come componente necessaria, ancor prima che della formazione in ambito musicologico, della riflessione sull'arte in generale, poiché solo tramite di essa possono essere compresi il concetto di forma artistica e il rapporto tra le categorie logiche su cui essa si struttura[259].

---

257 [Музыкального восторга не только никогда не было до Возрождения в чистом виде, но его также и не будет, как только закончится возрожденская культура. Музыка живет […] только на счет уединившегося, изолированного субъекта, только в условии такого абсолютизирования этого субъекта, при котором все объективное — безлично и механично, а все субъективное — бездонно–глубоко и неисчерпаемо. Но — надвигается новая культура, где этот абсолютизированный человеческий субъект будет повергнут в прах и где весь его романтизм, вся его значимость будет перенесена на внеличную стихию…] A.F. Losev, *Ženščina-myslitel'*, cit., p. 79.

258 Tale impostazione rivela l'influsso della scuola fenomenologica tedesca, sia per la questione metodologica, sia per la concezione di estetica come disciplina autonoma. Si veda ad esempio M. Geiger, *Estetica fenomenologica*, trad. it. G. Iaia, in "Aisthema", vol. II, № 2 (2015), pp. 123.

259 Losev si riferisce evidentemente a una concezione dialettica della forma artistica, che comprende le categorie di identità, differenza, ecc. Nonostante la sua analisi si fondi in gran parte su una struttura di matrice hegeliana, è necessario sottolineare una fondamentale differenza rispetto a quest'ultima. Per Losev la forma artistica non è concepita in opposizione al contenuto, come in Hegel, ma in coppia al modello (*pervoobraz*). Di conseguenza, più che l'aspetto statico, Losev evidenzia il carattere processuale

All'interno del più ampio ambito estetico, Losev distingue inoltre un'estetica "specifica" (*special'naja*), o estetica musicale. Tale distinzione si rivela fondamentale soprattutto, in una sfera, come quella musicologica, in cui era frequente la confusione tra estetica musicale, psicologia della musica, teoria della musica e filosofia della musica[260]. In particolare, l'estetica musicale va considerata come disciplina a sé, e distinta dall'estetica "generale" (*obščaja*) in virtù della sua analisi logico-dialettica delle categorie dell'oggetto musicale, quali quelle di ritmo, metro, stile[261]. Il secondo ambito riguarda invece la disciplina "Storia delle dottrine estetiche", che si concentra sull'oggetto artistico – musicale – in una prospettiva storico-critica, volta all'individuazione degli stili di una determinata epoca e alla loro evoluzione. Infine, dialetticamente, le due prospettive precedenti si risolvono nella sfera della teoria formale dell'arte (*iskusstvoznanie*), o teoria musicale, che riconduce la riflessione sul piano pratico dell'analisi musicale. Losev cita a questo proposito le analisi metrico-ritmiche di G.E. Konjus e B.L. Javorskij; il lavoro di Konjus, i cui innovativi esperimenti di analisi metrotettonica erano particolarmente apprezzati nell'ambiente musicale moscovita del periodo, costituirà inoltre la fonte principale dell'ultima sezione di *Muzyka kak predmet logiki*, "Logičeskaja struktura dvuch osnovnych zakonov muzykal'noj formy" [La struttura logica delle due leggi principali della forma musicale], dedicata all'analisi della legge della sezione aurea in rapporto al discorso loseviano sul rapporto tra musica e numero.

A partire da queste osservazioni, Losev, seppure consapevole che «ci sono cose che resistono a qualsiasi rivoluzione»[262], elabora una proposta per il programma dei Conservatori, includendo le discipline estetiche citate sopra – logica, estetica musicale, storia delle dottrine estetiche, analisi musicale[263] –. L'introduzione di una scienza generale, l'estetica, che riporti le singole discipline al loro nesso comune, all'interno di una formazione

---

dell'arte, in una riflessione che per certi versi interseca la nozione husserliana di *sintesi passiva*, vale a dire l'idea che i materiali percettivi si organizzino autonomamente in un processo.

260 Successivamente, anche Aleksandr Farbštejn avvertirà la necessità di delimitare l'estetica musicale come settore della musicologia e del più ampio settore artistico (*iskusstvoznanie*) dalla filosofia della musica, che si occupa del rapporto tra coscienza ed essere, forma e contenuto. Cfr. A.A. Farbštejn, *Muzyka i estetika. Filosofskie očerki o sovremennych diskussijach v marksistom muzykoznanii* [Musica e estetica. Studi sulle discussioni contemporanee nella teoria dell'arte marxista], Izd-vo Muzyka, Leningrad 1976, p. 5.

261 A.F. Losev, *O prepodavanii estetičeskich disciplin v konservatorii,* cit., p. 19.

262 [есть вещи, которые не прошибешь никакой революцией] Ivi, p. 14.

263 Cfr. ivi, pp. 26, 27.

completa anche sotto l'aspetto filosofico e artistico, emerge allora come una necessità urgente, nel tentativo di sanare una ormai evidente lacuna avvertita non soltanto nell'ambiente accademico, ma anche in quello scientifico, secondo quanto sembra essere il sotto testo dell'articolo. Soltanto la riflessione estetica quale riunificazione dei suoi frammenti costitutivi può restituire senso ad essi.

3.4.2 L'Istituto statale di scienza musicale (GIMN)

La riflessione scientifica sulla musica aveva avuto inizio a Mosca nei primi anni del XX secolo con la creazione dapprima della Società musicale scientifica (*Muzykal'no-naučnoe obščestvo*), e successivamente della Società della biblioteca musicale teorica (*Obščestvo muzykal'no-teoretičeskoj biblioteki*). In questi anni si assistette a una prima istituzionalizzazione degli organismi dedicati alla ricerca in ambito musicale con la creazione, avvenuta a Mosca tra 1919 e 1920, del settore tecnico-scientifico del Dipartimento musicale (*MUZO*) del *Proletkul't* e del settore accademico del *Narkompros*. Nella primavera del 1921, in seguito alla riorganizzazione di entrambi i settori, si venne a porre la questione della creazione di una struttura di ricerca che riunisse gli studiosi attivi in campo musicale. Risultato di tale progetto fu la nascita, nello stesso anno, del GIMN, istituto composto inizialmente da quattro associazioni – teorica, storica, etnografica, filosofica – e da una serie di commissioni dedicate a singoli temi, tra cui la ricezione del suono e l'acustica architettonica[264].

L'Istituto statale di scienza musicale (Gosudarstvennyj Institut Muzykal'noj Nauki, GIMN) fu attivo a Mosca per 10 anni, dal novembre 1921, momento della sua apertura ufficiale, alla chiusura su delibera del *Sovnarkom* nell'ottobre 1931[265]. L'attività inizia quindi quasi in contemporanea con quella della GAChN, istituto con il quale verrà unita dopo pochi anni. L'unione di GIMN e GAChN avviene ufficialmente il 10 febbraio 1923, e durerà fino al novembre dello stesso anno, quando l'Istituto torna sotto il controllo di Glavnauka. Va

[264] Cfr. RGALI f. 645 op. 1 e. ch. 221; l. 14.

[265] Nel 1931 il GIMN venne chiuso, e dal 1933 il suo ex-presidente N.A. Garbuzov assunse la direzione del nuovo Istituto musicale scientifico e di ricerca (*Naučno-issledovatel'skij muzykal'nyj institut*, NIMI) presso il Conservatorio di Mosca, che diventerà famoso come Laboratorio di acustica musicale, organizzazione di spicco in Unione sovietica nel campo della tecnologia del suono, al quale collaboravano i principali esperti nel settore musicale e scientifico.

sottolineato che il GIMN in questo periodo sarà considerato come ampliamento della sezione musicale della GAChN – presso la quale era già attiva una sezione musicale dal 1922 –, fatto che gli permise di conservare una certa autonomia di lavoro. Tuttavia, dal GIMN confluì nell'Accademia in modo permanente quella sfera della ricerca musicale che veniva portata avanti sul piano storico e filosofico, vale a dire l'intera sezione umanistica. Molti entrarono, o restarono – come Losev, che a quel tempo era già membro –, nella GAChN. La riorganizzazione riguardò infatti la struttura delle sezioni, ridotte ora a quattro: fisico-tecnica, fisiologico-psicologica, sperimentale-pedagogica e etnografica. Come sottolinea Tat'jana Livanova, l'estetica riuscì a sopravvivere soltanto diventando "estetica sperimentale"[266], ed è proprio in questo settore che Losev proseguirà la sua attività.

Il breve periodo in cui il GIMN fu unito alla GAChN influì negativamente sull'andamento successivo del lavoro; oltre al fatto che molto tempo e molti sforzi furono diretti a risolvere questioni organizzative, le risorse economiche dell'Istituto subirono forti tagli, e gran parte di esse confluirono nelle spese generali della GAChN[267]. Tale situazione comportò inoltre una notevole riduzione dell'organico nel solo 1923; se prima della fusione dei due istituti il GIMN contava 56 membri effettivi, nel periodo di unione con la GAChN i membri scesero a 48, e dopo la separazione da essa soltanto 12[268].

Ciò contribuì a determinare la perdita di quell'aspirazione a un approccio universale dell'indagine sulla musica che costituiva uno degli obiettivi originari del GIMN, al quale venne sostituita una ricerca orientata in senso più pratico e tecnico.

La struttura del GIMN successivamente assunse una struttura in cinque sezioni, presso la maggior parte delle quali furono organizzate una serie di Commissioni e laboratori, tra cui il laboratorio di analisi metrotettonica di G.E. Konjus – che successivamente venne riorganizzato presso la GAChN –, che durante la sua attività effettuò un centinaio di analisi di opere musicali e a cui Losev farà riferimento in alcune relazioni e nell'ultima sezione di

---

266 T. Livanova, *Iz prošlogo sovetskoj muzykal'noj nauki (GIMN v Moskve)* [Dalla storia della scienza musicale sovietica (Il GIMN a Mosca)], in T. Livanova (sost. i red.), *Iz prošlogo sovetskoj muzykal'noj kul'tury* [Dalla storia della cultura musicale sovietica], Vyp. 1, Sovetskij kompozitor, Moskva 1975, p. 281.

267 Cfr. M.V. Ivanov-Boreckij, *Pjat' let naučnoj raboty Gosudarstvennogo Instituta Muzykal'noj Nauki (GIMN'a) 1921-1926* [Cinque anni di lavoro scientifico dell'Istituto statale di scienze musicali (GIMN) 1921-1926], Muzykal'nyj sektor Gosudarstvennogo Izdatel'stva, Moskva 1926, p. 24.

268 Cfr. RGALI f. 645 op. 1 e.ch. 221; l. 16.

Muzyka kak predmet logiki[269]. La nuova struttura comprendeva le sezioni fisico-tecnica – comprendente le commissioni acustica e di ricerca della musica strumentale –, fisiologo-psicologica – commissioni per l'estetica sperimentale, per la ricezione della musica, e il laboratorio psicologico –, vocale-metodologica, sperimentale-pedagogica ed etnografica.

Losev è membro effettivo della prima formazione del GIMN, insieme a importanti esponenti della scienza musicologica di quel periodo, tra cui figurano M.V. Ivanov-Boreckij, G. E. Konjus, L.L. Sabaneev, K.P. Ejges, B.L. Javorskij, E.K. Rozenov, E.A. Mal'ceva e altri.

Nell'associazione filosofica Losev presenta varie relazioni sulla psicologia e la fenomenologia della musicale, tra le quali figurano: *O suščnosti i forme muzykal'nogo perežívanija* [Sull'essenza e la forma del vissuto musicale], *Opyt fenomenologičeskoj charakteristiki muzykal'nogo ob''ekta* [Tentativo di caratterizzazione fenomenologica dell'oggetto musicale], *Osnovopoloženija čistogo muzykal'nogo bytija* [I fondamenti dell'essere musicale puro], *Issledovanie vysšych estetičeskich processov v sovremennoj eksperimental'noj psichologii* [Indagine dei processi estetici superiori nella psicologia sperimentale contemporanea][270]. Gli interventi *Filosofskoe mirovozzrenie Vagnera v Kol'ce Nibelungov* [La visione del mondo filosofica di Wagner ne *L'anello dei Nibelunghi*] e *Filosofskie vozzrenija Skrjabina* [Le opinioni filosofiche di Skrjabin][271] toccano invece temi legati alla riflessione sulla personalità artistica, già al centro del lavoro giovanile *O miroošču̇ščenii Eschila* [Sulla percezione del mondo di Eschilo, 1914-1915].

Losev interviene inoltre in occasione delle riunioni plenarie (*kollokviumy*) settimanali, di contenuto più generale rispetto alla riunioni della singole sezioni, con le relazioni *Polemika Nitšče protiv Vagnera* [La polemica di Nietzsche contro Wagner] e *Filosofija muzyki V.F.*

---

269 Cfr. RGALI f. 645 op. 1 e.ch. 221; l. 15. Oltre a ciò, il GIMN poteva contare su una ricca biblioteca, ereditata dalla Società della biblioteca musicale teorica, un laboratorio acustico, una stazione radio, una fonoteca e un laboratorio fotografico. Cfr. RGALI f. 645 op. 1 e.ch. 221; l. 229.

270 Cfr. M.V. Ivanov-Boreckij, *op. cit.*, p. 11.

271 Non è da escludere che le relazioni citate consistano in una rielaborazione di lavori giovanili; in effetti sul tema di Wagner e Skrjabin Losev tornerà anche nei saggi sulla musica degli anni Sessanta e Settanta. La filosofia wagneriana dei Nibelunghi era oggetto di *Filosofskij kommentarij k dramam Richarda Vagnera* [Commento filosofico ai drammi di Richard Wagner], scritto nel 1918-1919 e pubblicato per la prima volta in *Problema Richarda Vagnera v prošlom i nastojaščem* [Il problema di Richard Wagner in passato e nella contemporaneità], in "Voprosy estetiki", № 8 (1968), pp. 67-196. La relazione su Skrjabin potrebbe invece essere legata al saggio *Filosofskoe mirovozzrenie Skrjabina* [La visione del mondo filosofica di Skrjabin, 1919-1921], pubblicato postumo nella raccolta: A.F. Losev, *Strast' k dialektike* [Passione per la dialettica], Sovetskij pisatel', Moskva 1990, pp. 256-302.

Odoevskogo, kak obrazec učenija o muzyke v epochu romantizma [La filosofia della musica di V.F. Odoevskij come modello di dottrina sulla musica nell'epoca romantica], *Akustičeskoe učenie pifagorejcev* [La dottrina acustica dei pitagorici], *Muzyka i matematika* [Musica e matematica][272], *Problema vremeni v muzykal'noj estetike* [Il problema del tempo nell'estetica musicale][273].

Presso la commissione per le indagini sulla ricezione sonora e musicale nell'anno 1924-1925 presenta *O zadačach muzykal'noj psichologii* [Sui compiti della psicologia musicale] e *Issledovanie Meinong'a o forme* [L'indagine della forma di Meinong][274]. Alla commissione per l'estetica sperimentale, di cui è presidente, legge le relazioni *O fenomenologičeskom metode v muzykal'noj estetike* [Sul metodo fenomenologico nell'estetica musicale], *Rol' fiziologičeskogo faktora v estetičeskom soznanii* [Il ruolo del fattore fisiologico nella coscienza estetica], *Dva osnovnych zakona muzykal'noj formy* [Due leggi fondamentali della forma musicale][275], *O metro-tektoničeskom metode analiza Konjusa* [Sul metodo di analisi metro-tettonico di Konjus].

Infine, alla sezione fisiologico-psicologia presenta *O probleme konsonansa i dissonansa s fenomenologičeskich pozicij* [Sul problema di consonanza e dissonanza da un punto di vista fenomenologico][276].

Abbiamo inoltre testimonianza di alcune relazioni la cui stesura effettiva non è certa, dal momento che esse rientravano nel programma dell'Istituto, ma non si hanno notizie documentate della loro composizione. Per ragioni di completezza, dunque, riportiamo anche questi interventi, che permettono di comprendere gli interessi e la natura del lavoro di Losev al GIMN in quegli anni. Nel 1924-1925 presso la Commissione per l'indagine della ricezione sonora erano state programmate le relazioni *O vzaimom otnošenii metodov akustiki i estetiki* [Sulla mutua relazione dei metodi dell'acustica e dell'estetica], *Problemy formy v*

---

272 Una relazione analoga viene presentata alla GAChN nell'aprile 1924 con il titolo *Estetika i matematika* [Estetica e matematica], cfr. RGALI f. 941 op. 12 e.ch. 6; l. 5ob, 6.

273 Cfr. M.V. Ivanov-Boreckij, *op.cit*., pp. 20, 27.

274 Cfr. ivi. p. 36.

275 La relazione andrà a costituire l'ultima sezione di *Muzyka kak predmet logiki*, intitolata *Logičeskaja struktura dvuch osnovnych zakonov muzykal'noj formy* [La struttura logica delle due leggi principali della forma musicale], cfr. *MPL*, pp. 571-583.

276 T. Livanova, *op. cit*., p. 324. La relazione di Losev rappresentava una sorta di risposta al precedente relazione di E.A. Mal'ceva *Konsonans i dissonans* [Consonanza e dissonanza] sul significato psicologico di tali fenomeni. Cfr. Ivanov-Boreckij, *op. cit*., p. 39.

sovremennoj psichologii [Problemi della forma nella psicologia contemporanea], *Bolee detal'nye problemy vosprijatija vremeni v muzyke* [Questioni più dettagliate di ricezione del tempo in musica] e la relazione relativa al lavoro sperimentale condotto dal titolo *Opity po vosprijatiju vremeni v muzyke* [Esperimenti di ricezione del tempo in musica][277]. Nello stesso anno, presso la Commissione per l'estetica musicale, che si occupava del problema della forma in senso ampio, Losev avrebbe dovuto tenere un discorso dal titolo *Obzor muzykal'no-estetičeskich metodov* [Rassegna dei metodi musicali-teorici]. Nei materiali relativi all'attività del GIMN si fa inoltre riferimento alla preparazione per la stampa del primo volume dei lavori della stessa Commissione, dove è previsto un intervento di Losev. Tuttavia tale materiale ad oggi non è stato ritrovato, e suoi contributi non compariranno neppure in *Trudy Gosudarstvennogo Instituta Muzykal'noj Nauki* [Lavori dell'Istituto Statale di scienza musicale] del 1926[278].

Nonostante il fatto che il GIMN rappresentasse un istituto unico nel suo genere, sia in Unione Sovietica che all'estero, come testimonia l'attenzione ad esso dedicata sulla stampa straniera[279], attualmente non esiste un unico fondo d'archivio che raccolga i materiali prodotti presso l'Istituto – in modo analogo a quello che invece vale per la GAChN – e anche le poche informazioni che si hanno si riducono, oltre che ad articoli su alcune riviste degli anni Venti, a un opuscolo di uno dei presidenti del comitato scientifico dell'Istituto, M.V. Ivanov-Boreckij, e a un contributo di Tat'jana Livanova, che in gran parte fa riferimento proprio al primo testo citato. Sicuramente su questa situazione ha influito il fatto che le attività di GIMN e GAChN si siano svolte negli stessi anni in modo parallelo, di conseguenza ciò può avere determinato una maggiore attenzione verso quest'ultimo istituto, che indubbiamente ricopriva una maggior importanza e rilevanza non soltanto in termini di ampiezza dei temi di indagine, ma anche per numero di membri e risorse a disposizione.
Nonostante la carenza di materiali e di informazioni relative all'attività di Losev al GIMN, possiamo supporre che in questo periodo egli sia entrato in contatto con le tendenze più attuali della musicologia sovietica contemporanea – le teorie di L.L. Sabaneev, B.I.

277 Cfr. RGALI f. 645 op. 1 e.ch. 221; l. 24-24ob.

278 Cfr. RGALI f. 645 op. 1 e.ch. 221; l. 17, 25.

279 *V naučno-muzykal'nych učreždenijach* [Nelle istituzioni scientifico-musicali], in "Muzykal'noe obrazovanie", Moskva 1925; *Muzykal'naja Nauka. GIMN* [La scienza musicale. GIMN], in "Muzyka i revoljucija", № 2 e № 4, 1926; *Inostrannaja pečat' o razvitii muzyki v Rossii* [La stampa estera sullo sviluppo della musica in Russia], in "Muzyka i revoljucija", № 7-8, 1926; *V GIMNe* [Nel GIMN], in "Muzyka i revoljucija", № 5-6, 1927.

Javorskij, G.E. Konjus – oltre che con le opere di autori stranieri – Stumpf, Kohler –, che compariranno in nota alle opere di quegli anni.

3.4.3 L'Accademia statale delle scienze artistiche (GAChN)

L'Accademia russa delle scienze artistiche (*Rossijskaja akademija chudožestvennych nauk*, RAChN), dal 1925 rinominata Accademia Statale delle scienze artistiche (*Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennych nauk*, GAChN), venne fondata il 7 ottobre 1921 su iniziativa di V.V. Kandinskij e A.G. Gabričevskij, con il supporto del commissario del popolo per l'istruzione A.V. Lunačarskij.

Nel panorama scientifico e accademico di quegli anni l'Accademia, presieduta da P.S. Kogan con G.G. Špet nel ruolo di vice-presidente dal 1924, ricopriva un ruolo particolarmente significativo, non soltanto per l'originalità di approccio e di temi trattati – la psicologia dell'arte, l'analisi della forma interna della parola, la ricezione estetica –, ma anche per la relativa indipendenza che riuscì a conservare per vari anni rispetto al prevalente orientamento marxista nella ricerca[280]. L'Accademia aveva come scopo l'indagine di questioni legate alla sfera dell'arte e della cultura estetica in generale, e più in particolare il problema della sintesi delle arti. Tra i membri, almeno nella formazione iniziale, si annoveravano, tra gli altri, V.Ja. Brjusov, L.P. Grossman, S.L. Frank, F.A. Stepun, K.S. Stanislavskij, P.A. Florenskij, K.S. Malevič. Tuttavia, l'attività dell'Accademia ben presto superò l'ambito puramente artistico, e si orientò alla ricerca su più piani, come dimostra la sua struttura organizzata in tre settori principali – fisico-psicologico, filosofico, sociologico – e in varie sottosezioni – musicale, letteraria, teatrale, di arte figurativa, e altre –, commissioni e laboratori.

L'attività era documentata, oltre che da un Bollettino dell'Accademia, da varie pubblicazioni, tra cui la rivista "Iskusstvo" [Arte, 1923], la raccolta *Venok Belinskomu* [Omaggio a Belinskij, 1924], la rivista della sezione musicale "Sovremennaja muzyka" [La

[280] Così, ad esempio, E.K. Rozenov ancora nel 1924 poteva affermare l'esigenza di opporsi a una critica musicale basata su tendenze di partito, cfr. RGALI f. 941. op. 5 e.ch. 5; l. 6. Verso la fine del decennio si assiste invece a un "giro di vite" nei confronti delle attività dell'Accademia. A questo proposito, si veda ad esempio: A. M. Michajlov, *Ob antimarksistskich tendencijach v iskusstvoznanii i GAChN'e* [Sulle tendenze antimarxiste nella teoria dell'arte e alla GAChN], in "Na literaturnom postu", № 6 (1929), pp. 7-10.

musica contemporanea, № 1-3, 1924], e le raccolte di articoli e volumi collettanei ad opera delle singole sezioni[281].

Il lavoro di Losev alla GAChN ha inizio nel 1923[282], quando diventa membro effettivo dell'Accademia, e prosegue fino al suo congedo nel 1930 a causa di tagli all'organico, a pochi mesi dalla cessazione dell'attività dell'Accademia stessa[283]. Nel 1923 è membro della Commissione per lo studio della terminologia artistica, creata con l'obiettivo di pubblicare di un Vocabolario dei termini artistici – mai portato a termine –, al quale parteciperà con la stesura di alcune voci. L'anno successivo (1924-1925) è a capo della Commissione musicale-psicologica e viene eletto presidente della Commissione per la forma del Settore filosofico. Dal 1925 entra a far parte della sezione musicale in qualità di membro effettivo, dove presenta una serie di relazioni sulla musica, che costituiranno la base per la pubblicazione di *Muzyka kak predmet logiki*. Infine, tra 1926 e 1927 presiede la Commissione per lo studio delle dottrine estetiche, e qualche anno più tardi (1929) sarà segretario del gruppo per lo studio dell'estetica musicale. Oltre alla partecipazione ai lavori di queste sezioni, Losev presenta varie relazioni presso altri settori, quali l'Associazione dei ritmisti e la Sezione letteraria, grazie al proficuo scambio tra aree diverse che costituiva la caratteristica principale dei lavori della GAChN. Interviene inoltre ai lavori della Commissione per lo studio dell'educazione artistica, principalmente con temi relativi all'antichità.

Una tale varietà di interessi e di campi di ricerca non poté che influire positivamente sullo sviluppo del pensiero loseviano; osservando i titoli delle relazioni, molte delle quali non sono ancora state ritrovate negli archivi, si nota una evidente insistenza sui temi che caratterizzeranno le opere degli anni Venti – l'ontologia del simbolo, le radici culturali dell'estetica classica e romantica, il concetto di mito, la dialettica della forma musicale –, di conseguenza non è da escludere che proprio a questi anni risalga la messa a punto del sistema concettuale loseviano. Questa tesi è supportata da esempi talvolta molto evidenti. La

---

281 Cfr. RGALI f. 645 op.1 e.ch. 221.

282 In una lettera indirizzata a Špet del 30 maggio 1922 Losev chiedeva di essere ammesso come collaboratore esterno (*vneštatnyj sotrudnik*) all'Istituto di Filosofia, cfr. A.A. Tacho-Godi, *Losev*, cit., p. 77. La lettera è stata pubblicata integralmente in "Načala", № 3 (1993).

283 Secondo i materiali conservati nel dossier personale (*ličnoe delo*) di Losev del fondo GAChN, il licenziamento avvenne con certificato dell'8 febbraio 1930 in base alla delibera del 21 gennaio 1930 del Glavnauka (Direzione centrale degli enti scientifici, scientifico-artistici e museali). Cfr. RGALI f. 941 op. 10 e.ch. 363; l. 21.

relazione *O mifotvorčestve* [Sulla mitopoiesi, 1926-1927][284] anticipa quasi letteralmente la celebre definizione loseviana di mito e la critica alle moderne teorie del mito così come appaiono in *Dialektika mifa*, che uscirà soltanto nel 1930, tanto da fare supporre un'elaborazione di molto precedente alla stesura definitiva dell'opera. Un altro esempio è l'intervento intitolato *Dialektika v nemeckoj estetike konca XVIII veka* [La dialettica nell'estetica tedesca della fine del VXIII secolo, 1925], i cui punti saranno ripresi pressoché integralmente nelle lunghe note di approfondimento dedicate all'estetica romantica di *Dialektika chudožestvennoj formy* [Dialettica della forma artistica][285]. Lo stesso discorso vale in particolare per la tematica musicale, la cui relazione con *Muzyka kak predmet logiki* è esplicitata dall'autore stesso; ad esempio, la relazione *K voprosu o sistematike muzykalno-teoretičeskich kategorij* [Per la questione della sistematica delle categorie musicali-teoriche, 26 gennaio e 23 febbraio 1928] viene presentata come «estratto dal lavoro da lui scritto in questo anno *Musica e logica*»[286].

3.4.3.1 La sezione musicale della GAChN

Fondata nel 1922 presso il Settore filosofico, la sezione musicale della GAChN era tra le più sviluppate, basti riportare i dati relativi all'anno accademico 1924-1925: il settore fisico-psicologico contava 14 membri, il settore filosofico 39, mentre la sezione musicale ben 77[287]. Pur afferendo alla più ampia area filosofica, la sezione raggruppava in realtà vari studiosi provenienti anche da altri settori, spesso inoltre venivano organizzate riunioni congiunte dirette proprio a sviluppare la comunicazione tra sezioni. Ciò garantiva un approccio multidisciplinare allo stesso tema; l'arte musicale veniva così indagata contemporaneamente dal punto di vista estetico, musicologico, psicologico, sociologico, fisiologico.

All'interno del settore filosofico, il lavoro della sezione musicale per l'anno 1924-1925 si organizzava in due sottosezioni, storica e teorica[288] – quest'ultima comprendente le commissioni psicologica ed estetica –, a cui si affiancavano i due laboratori di indagine

---

284 A.G. Dunaev, *op. cit*., pp. 219, 220.

285 Ivi, p. 215.

286 [извлечение из напечатанного в текущем году его труда «Музыка и логика»] RGALI f. 941 op. 1 e.ch. 105; l. 13ob.

287 Cfr. RGALI f. 645 op. 1 e.ch. 221; l. 12.

288 Cfr. RGALI f. 941 op.1 e.ch. 49; l. 45.

biometrica e di analisi metrotettonica, guidati rispettivamente da L.L. Sabaneev e da G.E. Konjus[289]. Successivamente, tra 1926 e 1927[290], le sottosezioni diventeranno tre, con l'introduzione della sottosezione psicologica, e parallelamente verranno formate varie commissioni – di storia della musica russa, di analisi metrotettonica, estetica, della nuova musica, enciclopedica. In questi stessi anni di grande attività della sezione, che vedono l'elaborazione di alcuni importanti progetti editoriali[291], le aree di ricerca in ambito estetico-musicale si concentravano sulle forme sonore di periodicità, progressività, contrapposizione, contrasto, successione[292]. Nel 1929 le commissioni restavano invece nella sola sezione di teoria della musica – le precedenti vennero trasformate in "gruppi" –, e riguardavano l'estetica musicale, il metrotettonismo, l'analisi biometrica[293]. Losev è membro della sezione musicale dal 18 dicembre 1923[294] all'aprile del 1929, quando viene trasferito tra i membri esterni (*sverchštatnye*) «sulla base della scarsa intensività del suo lavoro presso la sezione musicale»[295].

---

289 Cfr. RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 16; l. 1.

290 Cfr. RGALI f. 941 op. 1 e.ch. 104; l. 60.

291 Tra 1926 e 1927 presso la Commissione per lo studio della nuova musica viene preparata la raccolta *Problema vremeni v muzyke* [Il problema del tempo in musica], e presso la Commissione per l'Enciclopedia musicale si progetta l'edizione di uno *Slovnik* per il dizionario dei termini artistici. Cfr. RGALI f. 941 op. 1 e.ch. 104; l. 66. I risultati di tali progetti tuttavia non sono stati rinvenuti. Va sottolineato che già nel 1924 era sorta l'idea di lavorare a una Enciclopedia musicale, la cui redazione era stata affidata, tra gli altri, proprio a Losev. Cfr. RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 3; l. 20.

292 Cfr. RGALI f. 941 op. 1 e.ch. 85; l. 46.

293 Cfr. GCMMK f. 62 № 1371; l. 1-4.

294 Cfr. RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 3; l. 8.

295 [за основание недостаточно интенсивной его работы в Музыкальной секции] RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 9; l. 10. Protocollo del 1 aprile 1929. Di lì a pochi mesi la GAChN cesserà la propria attività in seguito al decreto del Comitato esecutivo centrale (Central'nyj ispolnitel'nyj komitet, CIK) e del Consiglio dei commissari del popolo (Sovet narodnych komissarov, SNK) dell'URSS del 1 giugno 1929 "O čistke apparata gosudarstvennych organov, kooperativnych i obščestvennych organizacij" [Sulla "purga" dell'apparato degli organi statali e delle organizzazioni cooperative e sociali], a cui seguì la chiusura e la riorganizzazione di vari istituti di ricerca moscoviti e leningradesi. Il punto 2 della delibera № 436 prevedeva infatti la chiusura degli istituti facenti parte dell'Associazione russa degli istituti scientifici e di ricerca di scienze sociali (RANION), tra cui GAChN e GIMN, cfr. M. Raku, *Social'noe konstruirovanie "sovetskogo muzykovedenija": roždenie metoda* [La costruzione sociale della "musicologia sovietica": nascita di un metodo], in "Novoe literaturnoe obozrenie", № 137, (1/2016); Ju.N. Jakimenko, *Iz istorii "čistok apparata": GAChN v 1929-1932* [Dalla storia delle "purghe di un apparato": la GAChN nel 1929-1932], in "Novyj istoričeskij vestnik", № 12 (2005), pp. 150-160. La fine dell'attività di Losev presso la GAChN coincide inoltre con la pubblicazione, tra 1927 e 1929, del noto gruppo di otto opere, che suscita vari attacchi da parte della stampa sovietica; di lì a poco si aprirà infatti la vicenda di *Dialektika mifa*, a cui seguirà l'arresto e la reclusione nel lager.

Nel 1924-1925 il Settore filosofico si era concentrato sul problema della forma nelle varie arti, già tema di studio presso la Commissione per lo studio dei problemi della forma artistica presieduto da G. Špet. Nella sezione musicale ciò si era risolto nella duplice direzione dell'indagine di forma esterna ontologica – ritmo, metro, struttura della melodia – e di forma interna quale contenuto – immagine musicale, significato espresso[296]. In questo contesto Losev presenta le relazioni sul concetto di ritmo e sui rapporti tra musica, estetica e matematica, nelle quali formalizza le categorie dialettiche e le definizioni delle opere successive.

Nel 1925-1926 il lavoro della Sezione prosegue nello stesso senso, nell'indagine dell'ermeneutica musicale, la figuratività sonora, il rapporto tra contenuto ed espressività (*ekspressija*) in musica[297].

Tuttavia, vista l'osmosi tra settori, anche altre sezioni si interessano di temi musicali. Così, il laboratorio psicofisico del Settore fisico-psicologico, attivo dal 1924-1925, a cui partecipavano vari musicologi – tra cui E.K. Rozenov, S.N. Beljaeva-Ekzempljarskaja, L.L. Sabaneev, E.A. Mal'ceva –, per l'anno 1926-1927 prevede lo studio della ricezione e della memoria musicale (*muzykal'noe zapominanie*), oltre che del problema della ricezione della forma e la prosecuzione degli esperimenti sinestetici sul "suono del colore" (*cvetovoj sluch*)[298]. Presso la stessa sezione, all'interno della Commissione per lo studio sperimentale del ritmo, Losev interviene con le relazioni *Šelling o ritme* [Schelling sul ritmo], *Gegel' o ritme* [Hegel sul ritmo], *Ob istoričeskom izučenii filosofii i psichologii ritma ot drevnosti do našich dnej* [Sullo studio storico della filosofia e della psicologia del ritmo dall'antichità ai giorni nostri].

A testimonianza dell'interesse per l'analisi del ritmo, anche a livello sperimentale – impostazione più vicina all'attività portata avanti presso il GIMN –, nello stesso anno (1925-1926) il piano di lavoro presso la Commissione di psicologia musicale affida alcune ricerche su questo tema a Losev[299], il quale chiede di acquistare uno speciale strumento per condurre

---

296 Cfr. RGALI f. 941 op. 14 e.ch. 15; l. 3.

297 Cfr. RGALI f. 941 op. 1 e.ch. 50; l. 48-48ob. In ambito špettiano il termine *ekspressia* – espressività, espressione di una soggettività – era usato in opposizione a "espressione" – *vyraženie* l'espressione quale espressione di un significato –, cfr. M.C. Ghidini, *La parola e la realtà. Per una ricostruzione della filosofia del linguaggio di Gustav Špet*, cit., p. 156.

298 Cfr. RGALI f. 941 op. 12 e.ch. 30; l. 1.

299 Cfr. RGALI f. 941 op. 1 e.ch. 50; l. 107.

il lavoro[300]. L'orientamento sperimentale della Commissione era confermato dal fatto che in essa si tenevano frequenti esperimenti di psicologia della formazione – *oformlenie,* inteso come processo di conferimento di una forma – melodica e simmetria musicale, in collaborazione con l'Istituto tecnico-musicale Stasov (Muzykal'nyj Technikum im. V.V. Stasova). Nel 1926 la stessa Commissione si concentrava poi sul principio di varietà (*raznoobrazie*), tema molto studiato presso la GAChN anche in altre sezioni, che si ricollega al problema della forma interna e del rapporto tra forma e contenuto.

A partire dall'anno 1927-1928, anche il lavoro della sottosezione psicologica della sezione musicale si orienta in tal senso, conducendo indagini principalmente sperimentali sulla percezione di melodia e ritmo, colore del suono (*cvetovoj sluch*), altezza assoluta, e la discussione di lavori teoretici – le nuove teorie della forma nella psicologia tedesca contemporanea e il valore psicologico dell'analisi metrotettonica.[301]

Ma è soprattutto la sottosezione di teoria musicale a costituire oggetto di interesse. I suoi membri si occupavano principalmente del problema della forma musicale, dello studio della composizione musicale (*tvorčestvo*) contemporanea, della sistemazione del sistema concettuale musicale – metro, ritmo, modo (*lad*), tonalità, armonia–, di analisi metrotettonica e di estetica musicale. Al 1928 risale la relazione *K voprosu o sistematike muzykal'no-teoretičeskich kategorij* [Per la questione della sistematica delle categorie musicali-teoriche][302], che, presentandosi come analisi logica dell'oggetto musicale dal punto di vista logico, rappresenta la sistemazione di concetti che figuravano già in *Muzyka kak predmet logiki* – numero, idea, cosa, luce, colore, corpo –, dandone una dialettica alla luce del concetto di numero.

Tuttavia, già verso l'inizio del 1929 i temi discussi presso l'Accademia sono sempre più orientati ideologicamente[303], come dimostrano i titoli delle relazioni di N.Ja. Brjusova

---

300 Cfr. RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 10; l. 134.

301 Cfr. RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 37; l. 1, 1ob. La sezione si occupa di alcune tematiche in collaborazione con le altre sezioni; indaga ad esempio i concetti di ritmo e metro, presso il settore fisico-psicologico, e il problema della forma, presso il settore filosofico.

302 Cfr. A.G. Dunaev, *op. cit.*, pp. 208-211.

303 In questo periodo si costituisce infatti il Comitato per lo studio dell'agitazione e la propaganda artistica e la Commissione per lo studio sociologico dell'arte.

Problemy formy agitacionnoj muzyki [I problemi della forma della musica di agitazione, 1929] e di V.M. Beljaev *Muzyka i klassy* [Musica e classi, 1929][304].

Parallelamente, nell'evoluzione della struttura interna della sezione musicale si osserva un sempre più deciso orientamento psicologistico, come ricorderà Losev alcuni anni più tardi. Di qui le critiche che gli vengono rivolte da parte di altri membri di astrattezza, in particolare, l'accusa ricorrente in ambito musicale è che le sue relazioni non trattino concretamente di musica[305]. Sicuramente uno dei principali punti di disaccordo tra Losev e alcuni membri della sezione musicale riguarda la metodologia di studio del fenomeno musicale; l'analisi empirica e il metodo psicologico a quel tempo ancora prevalenti mal si accordavano con l'impostazione dialettica loseviana, e leggendo i materiali relativi alle discussioni si trovano vari esempi di tale contrasto.

All'interno della discussione relativa alla relazione loseviana *Dialektičeskaja struktura simvola* [La struttura dialettica del simbolo, 1 dicembre 1925] il procedimento dialettico di Losev viene criticato in quanto astratto, così come sono oggetto di discussione l'estensione da lui operata della sfera dell'*eidos* simbolico a tutti gli ambiti e l'opposizione tra logica formale e logica dialettica[306]. Un'altra accusa che gli viene rivolta è di marcato ontologismo e di scarsa concretezza nell'analisi[307]. In effetti, i materiali di archivio recentemente ritrovati[308] dimostrano l'evidente condizione di isolamento teorico di Losev nel circolo della GAChN, isolamento che si aggiunge a quello, politico, nei confronti della dirigenza che dalla metà degli anni Venti prende il potere in modo sempre più avvertibile. Ci riferiamo in particolare ai protocolli delle riunioni del Gabinetto storico-terminologico del 29 novembre 1928, in cui vengono discussi due articoli – *Proizvedenie iskusstva* [L'opera d'arte] e *Celesoobraznost*' [Conformità], composti per lo *Slovar' chudožestvennych terminov* [Vocabolario dei termini artistici], e il protocollo della riunione del 26 febbraio 1929, durante la quale si discute la relazione *O nekotorych obobščenijach iz oblasti estetičeskich učenij*

304 Cfr. RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 43; l. 6, 8.

305 Cfr. RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 10; l. 92ob.

306 Cfr. RGALI 941.14.13; 12ob.

307 Si veda la discussione della relazione *Istoričeskie osnovy estetiki Gegelja* [I fondamenti storici dell'estetica di Hegel] del 9 aprile 1925, cfr. RGALI f. 941 op. 14 e.ch. 14; l. 48.

308 Cfr. G. Rimondi, E.A. Tacho-Godi, *Estetika kak "strogaja nauka" (o dokladach A.F. Loseva v GAChN)* [L'estetica come "scienza rigorosa" (sulle relazioni di A.F. Losev alla GAChN], in "Naučnyj vestnik Moskovskoj Konservatorii", 2016 (in stampa).

[Alcune conclusioni nell'ambito delle dottrine estetiche][309]. È significativo che nessuno degli articoli venga accolto nella stesura iniziale – a Losev, anzi, viene chiesto di riscriverli –; inoltre la relazione, a parere di P.S. Popov, presenta difetti a livello metodologico, dal momento che ci si trova dinanzi a "idee e concetti astratti". Tra i presenti alle discussioni, forse soltanto A.L. Sakketti, figlio del famoso teorico della musica L.A. Sakketti, continuerà a sostenere le posizioni loseviane nel corso degli anni alla GAChN.

Il motivo che può avere determinato la distanza tra Losev e gli altri membri consiste nel fatto che egli effettivamente opera con categorie del tutto diverse da quelle dei colleghi; il suo è un approccio che non ammette variazioni o riadattamenti sostanziali, per cui lo stesso sistema – la dialettica simbolica e le cinque categorie – ritorna invariabilmente in ogni ambito, sia esso storico, psicologico, estetico. Un esempio è la discussione della relazione *Istoriko-tipologičeskaja klassifikacija učenij chudožestvennoj formy* [Classificazione storico-tipologica delle dottrine della forma artistica] avvenuta durante la riunione plenaria del Settore filosofico del 4 novembre 1924[310]. La tipologia proposta da Losev è definita da N.I. Žinkin "costruttivismo astratto" (*abstraktnyj konstruktivizm*) che manca di concretezza, e in generale V.V. Gornung rimprovera la mancata distinzione, diffusa nella filosofia contemporanea, tra forma estetica e forma artistica, e di conseguenza tra estetica filosofica e filosofia dell'arte, secondo un pensiero che deriva evidentemente da Špet[311]. L'isolamento teoretico di Losev in effetti è ancora più evidente in ambito musicologico e riguarda in particolare la difesa dell'autonomia dell'estetica musicale. Come sottolinea Losev opponendosi al progetto di riorganizzazione della struttura della Sezione musicale, «l'estetica musicale come disciplina autonoma ha diritto affinché di essa si occupi una "commissione", e non un "gruppo"»[312]. Nella stessa occasione si dichiara inoltre contrario alla proposta di dedicare di un'intera sottosezione alla psicologia musicale – evidentemente

---

309 La relazione presenta per punti le idee centrali che compariranno più tardi nella prima parte della monumentale *Istorija estetičeskich učenij* [Storia delle dottrine estetiche], la cui prima composizione risale agli anni di insegnamento al Conservatorio di Mosca.

310 Cfr. RGALI f. 941 op. 14 e.ch. 9; l. 3-3ob. Le tesi della relazione non sono state ritrovate.

311 Sulla distinzione špettiana tra estetico e artistico, cfr. M.C. Ghidini, *Il pensiero estetico di Gustav Špet*, cit., p. 169.

312 [музыкальная эстетика как самостоятельная дисциплина, имеет право на то, чтобы ее занималась «комиссия», а не «группа»] Riunione plenaria, protocollo № 1 del 6 ottobre 1927, cfr. RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 36; l. 2ob.

considerata da lui un chiaro segnale della direzione presa dalle indagini musicologiche –, che tuttavia sarà creata l'anno successivo.

La stessa musicologia veniva considerata da Losev non tanto quale area di studio del fenomeno musicale in sé, quanto piuttosto come settore specificatamente teorico ed area da tenersi distinta dalla teoria della musica. In varie occasioni egli sottolinea l'importanza di tale distinzione; replicando a S.N. Beljaeva-Ekzempljarskaja, afferma: «mi sembra che vi sia un'estetica generale e una speciale; alla speciale si può collegare la musicologia. [….] Perché dite "musicologia" e non teoria della musica? Che cosa chiamate musicologia? Volete unire la psicologia con la musicologia generale. Ma la psicologia qui non c'entra»[313]. Nonostante la sua tendenza all'analisi logica, Losev non accetta un approccio puramente formalistico nell'indagine della musica. È importante sottolineare questo punto per comprendere la particolarità della filosofia della musica loseviana; nella relazione *O principach muzykal'noj estetiki* [Sui principi dell'estetica musicale, 1924] egli sostiene infatti che l'analisi empirica dell'opera musicale concreta abbia inizio «oltre i confini dell'estetica come […] disciplina filosofica»[314]. Il tentativo di distinguere nella musica lo strato logico interno, dialettico, da quello formale-esterno – psicologia, fisiologia, fisica – ha infatti lo scopo di definire le categorie costitutive dell'oggetto musicale, inteso come oggetto caratterizzato da un alto grado di idealità.

A metà degli anni Venti dunque Losev si trova a elaborare le linee fondamentali della sua filosofia della musica, che tuttavia non avrà modo di sistematizzare e sviluppare a livello concettuale all'interno di una riflessione estetica completa e unitaria. Nella *Prefazione* (1926) a *Muzyka kak predmet logiki* egli scrive che l'opera «è composta di alcuni saggi scritti in tempi diversi per motivi diversi e letti a loro tempo sotto forma di relazione all'Accademia statale delle scienze artistiche e all'Istituto statale di scienza musicale. Il

313 [мне кажется, что есть общая эстетика и специальная; к специальной можно отнести музыкознание. [...] Почему Вы говорите – «музыкознание», а не теория музыки. Что Вы называете музыкознанием. Вы хотите присоединить психологию к общему музыкознанию. Но психология тут не причем] Discussione della relazione di S.N. Beljaeva-Ekzempljarskaja *Obščee iskusstvovedenie i muzykoznanie* [Teoria generale dell'arte e musicologia]. Protocollo № 8 della riunione plenaria della sezione musicale del 3 febbraio 1927. RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 25; l. 18. La stessa distinzione tra estetica generale ed estetica speciale comparirà nell'articolo scritto in quegli anni per la rivista "Myzykal'noe obrazovanie" [Educazione musicale], cfr. A.F. Losev, *O prepodavanii estetičeskich disciplin v konservatorii*, cit., pp. 14-27.

314 [за пределами эстетики как […] философской дисциплины] Cfr. RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 4; l. 200.

primo saggio è stato composto già nel 1920-1921, il secondo nel 1924, il terzo e il quarto nel 1925»[315]; tuttavia, avverte anche che le sue idee sono cambiate nel corso degli anni:

> Nei sei anni trascorsi dalla stesura del primo saggio le mie vedute sono molto cambiate, anche se senza variazioni sostanziali. E ora esporrei diversamente l'estetica musicale, poiché i saggi qui raccolti non costituiscono un sistema unico e completo, ma una serie di riflessioni indipendenti, che trattano l'oggetto ogni volta da capo, in modo parallelo ai saggi precedenti»[316].

Del resto, nella stessa opera Losev faceva riferimento alla nascente riflessione fenomenologica sulla musica[317], che salutava come il primo importante segnale di un'estetica musicale indipendente dalle ingerenze delle altre scienze, con la quale troppo spesso veniva confusa.

È certo che, come sottolineano anche alcuni studiosi russi, il progetto loseviano non ha avuto modo di svilupparsi e di compiersi. Da un lato, infatti, Losev non tornerà più nei lavori successivi sulle questioni – spesso non del tutto concluse o appena accennate – a cui si interessa in questi anni – la psicologia, la forma musicale, la forma ritmica –; la lettura delle relazioni permette di dare uno sguardo più da vicino ad alcuni concetti e di seguire l'evoluzione e lo sviluppo di singole idee. Inoltre, questa "giovane scienza" non è stata successivamente sviluppata dalla musicologia sovietica, evidentemente a causa della generale tendenza anti-idealistica e anti-fenomenologica imposta dal regime. In seguito alla repressione (1930), il nome di Losev per lunghi anni resterà sconosciuto, e i vari lavori sull'estetica musicale fenomenologica sovietica della seconda metà del XX secolo non faranno riferimento ai suoi lavori, nonostante essi costituiscano, come sostiene il musicologo Jurij Cholopov, le prime opere fondamentali della filosofia della musica russa[318]. Si possono

---

315 [состоит из нескольких очерков, писавшихся в разное время и по разным поводам и читавшихся в свое время в виде докладов в Государственной академии художественных наук и в Государственном институте музыкальной науки. Первый очерк был составлен еще в 1920-1921 гг., второй — в 1924 г., третий и четвертый — в 1925 г.] *MPL*, p. 406.

316 [За шесть лет, прошедших со времени написания первого очерка, взгляды мои во многом изменились, хотя и без существенных перемен. И теперь я стал бы музыкальную эстетику излагать иначе, потому что и предлагаемые здесь очерки также не есть единая цельная система, но ряд самостоятельных изложений, трактующих предмет каждый раз заново, в параллель к предыдущим очеркам] *Ibidem*.

317 Cfr. ivi, p. 585. Losev si riferisce in particolare al II Congresso di estetica tenutosi a Berlino nell'ottobre del 1924, e in particolare all'estetica fenomenologica di M. Geiger e alla fenomenologia della musica di H. Mersmann.

318 Ju.N. Cholopov, *Russkaja filosofija muzyki i trudy A.F. Loseva* [La filosofia della musica russa e le opere di A.F. Losev], in "Voprosy klassičeskoj filologii", № 11 (1996), pp. 240–248.

quindi soltanto ipotizzare quali sarebbero stati gli sviluppi della riflessione loseviana sulla musica se al filosofo fosse stato consentito di proseguire la sua attività. È certo però che gli anni alla GAChN costituiscono un momento cruciale per lo sviluppo della speculazione teoretica di Losev, che merita sicuramente ulteriori indagini.

3.4.3.2 Elenco delle relazioni di Losev alla GAChN[319]

1924

1. *Estetika i matematika* [Estetica e matematica] 10 aprile.
2. *Učenie Plotina ob estetičeskom predmete* [La dottrina di Plotino sull'oggetto estetico] 13 maggio.
3. [Recensione alla raccolta "De musica"] Settembre.*
4. *Muzyka i matematika* [Musica e matematica] 2 ottobre.*
5. *Istoriko-tipologičeskaja klassifikacija učenij o chudožesvtennoj forme* [Classificazione storico-tipologica delle dottrine sulla forma artistica] 4 novembre.
6. *Učenie Aristotelja o tragičeskom mife* [La dottrina di Aristotele sul mito tragico] 13 novembre.

1925

7. *O ponjatii ritma* [Sul concetto di ritmo] 5 febbraio.*
8. [Relazione sull'articolo "Ideja" (Idea)] 3 marzo.
9. *Prokl i Gegel'* [Proclo e Hegel] 9 aprile.
10. [Relazione sull'articolo "Podražanie" (Imitazione)] 11 maggio.
11. *Dialektika v nemeckoj estetike konca XVIII veka* [La dialettica nell'estetica tedesca della fine del XVIII secolo] 15 ottobre.
12. *Neposredstvennye dannye muzyki (po povodu knigi A.A. Buckogo)* [I dati immediati della musica (a proposito del libro di A.A. Buckoj)] 12 novembre.*
13. *Dialektičeskaja struktura simvola* [La struttura dialettica del simbolo] 1 dicembre.

1926

14. *Po povodu knigi "De musica"* [A proposito del libro "De musica"] 25 febbraio. *
15. *Materialy po istorii termina "Dialektika"* [Materiali per la storia del termine "Dialettica"] 1 aprile.
16. [Relazione sul progetto di una raccolta dedicata all'evoluzione delle idee sull'educazione artistica nel mondo antico] 27 ottobre.

---

319 L'elenco non riporta le relazioni programmate ma non lette. Sono evidenziate con il segno * le relazioni presentate nella Sezione musicale e nel Gruppo per lo studio del ritmo del settore fisico-psicologico. Tuttavia, tale elenco non può considerarsi completo, dal momento che il fondo GAChN è composto da 1982 unità di custodia, e visionare tutti i materiali in esso conservati richiederebbe un lavoro a parte. Inoltre, non per tutte le relazioni elencate sono stati ritrovate le tesi o il protocollo della discussione. Il presente elenco integra la cronologia delle relazioni loseviane pubblicata in A.G. Dunaev, *op. cit*., pp. 200-203.

17. *O nekotorych novejšich trudach po istorii estetiki (dialektika prekrasnogo Fr. Fišera)* [Su alcuni recenti lavori di storia dell'estetica (La dialettica del bello di F. Vischer)] 4 novembre.
18. *Filosofija simvoličeskich form u Kassirera* [La filosofia delle forme simboliche in Cassirer] 15 novembre.
19. *Učenie o prekrasnom v drevnej Grecii* [La dottrina del bello nella Grecia antica]. 17 novembre.
20. [Relazione sulla raccolta "De musica"] 9 dicembre.*
21. *Učenie Aristotelja o chudožestvennom vospitanii* [La dottrina di Aristotele sull'educazione artistica] 15 dicembre.

1927

22. *Klassifikacija iskusstv v nemeckoj estetike pervoj poloviny XIX veka* [La classificazione delle arti nell'estetica tedesca della prima metà del XIX secolo] 24 marzo e 26 maggio.
23. [Relazione sull'articolo "Antičnost'" (Antichità)] 12 aprile.
24. *Po povodu martovskogo vypuska žurnala "De musica"* [A proposito del numero di marzo della rivista "De musica"] 19 maggio.*
25. *Ob istoričeskom izučenii psichologii i filosofii ritma v drevnosti i do naših dnej* [Sullo studio storico della psicologia e della filosofia del ritmo dall'antichità ai giorni nostri] 26 maggio.*
26. *Antičnaja filosofija mifologii* [la filosofia della mitologia antica] 13 ottobre.
27. [Relazione sull'articolo "Edinstvo" (Unità)] 20 ottobre.
28. [Relazione sull'articolo "Iskusstvo" (Arte)] 3 novembre.
29. *Šelling o ritme* [Schelling sul ritmo] 15 novembre*.
30. *Gegel' o ritme* [Hegel sul ritmo] 22 novembre.*
31. *O mifotvorčestve. Čast' pervaja* [Sulla mitopoiesi. Parte prima] 9 dicembre.

1928

32. [Intervento sul piano di lavoro relativo al problema della parola artistica e del suo valore pedagogico] 23 gennaio**.**
33. *K voprosu o sistematike muzykal'no-teoretičeskich kategorij* [Per la questione della sistematica delle categorie musicali-teoriche] 26 gennaio, 23 febbraio.*
34. *Filologija i estetika K. Aksakova* [La filologia e l'estetica di K. Aksakov] 8 marzo.
35. *O mifotvorčestve. Cast' vtoraja. Obzor i kritika sovremennych učenij o mife* [Sulla mitopoiesi. Parte seconda. Rassegna e critica delle dottrine contemporanee sul mito] 9 marzo.
36. *O ponjatii i strukture ritma* [Sul concetto e la struttura di ritmo] 20 marzo.*
37. *Dialektika muzykal'nogo obraza* [Relazione e discussione dell'articolo "Muzyka" (Musica)] 29 marzo.*
38. *Schema estetičeskich kategorij* [Schema delle categorie estetiche] 13 novembre.*
39. [Relazione sul lavoro sullo stile artistico] dicembre.
40. [Relazione sul piano di lavoro per lo stile letterario artistico] 17 dicembre.

1929

41. *O nekotorych obobščenijach iz oblasti estetičeskich učenij* [Alcune riflessioni conclusive nell'ambito delle dottrine estetiche] 26 febbraio.

Riflessioni conclusive

Tra XIX e XX secolo il dibattito filosofico si trova in una situazione frammentata; la sfiducia nei poteri esplicativi della metafisica iniziata dal pensiero critico nietzscheano e il parallelo sviluppo della scienza e del neopositivismo con le loro pretese interpretative, determinano l'affermarsi di un nuovo paradigma di pensiero. Questi mutamenti vengono letti dalla maggior parte dei filosofi russi in un'ottica metafisica e cristiana che accosta conoscenza filosofica e religiosa in una nuova forma di idealismo; non si tratta di un ritorno all'idealismo classico europeo, ma di un tentativo di elaborare forme nuove e originali di pensiero, epurate dall'astrattezza dei sistemi precedenti, secondo la via già indicata da V. Solov'ev. I filosofi di questo periodo, convinti che sia necessario muoversi dalla sfera dei concetti verso quella dell'esperienza viva, definiscono le proprie posizioni in termini di "metafisica concreta" (Florenskij), "ideal-realismo" (Frank), "realismo mistico-ontologico[1], per sottolinearne l'ancoramento alla realtà. Il tentativo di fondare concretamente tale idealismo passa attraverso la riconsiderazione del ruolo della razionalità e del pensiero logico – interpretato in senso negativo quale allontanamento dalla concretezza della realtà vivente –, a cui vengono affiancati l'alogismo mistico, l'intuizione e la visione unitotale. Su questi presupposti si sviluppa la filosofia religiosa russa, ultima espressione di un momento particolarmente fiorente della cultura che sarebbe stato bruscamente interrotto dalla rivoluzione, e che soltanto da pochi decenni, dopo un lungo periodo di silenzio durato quasi un secolo, sta venendo riscoperta in Russia. Le opere di Losev subiscono la stessa sorte: se gli sarà consentito di continuare a pubblicare – beninteso, attenendosi entro limiti tematici precisi –, per diversi anni la sua forma espositiva si dovrà adeguare, a livello terminologico più che contenutistico, alle forti pressioni della censura sovietica. Come ricorderà il filosofo in una conversazione degli anni Settanta con S.B. Džimbinovyj, «Bulgakov scriveva quello che voleva, mentre io invece scrivevo in modo che la censura non capisse nulla»[2]. Lo stile oscuro delle sue opere del periodo sovietico era già stato notato da V. Zen'kovskij, il quale

---

1 Cfr. A.F. Losev, *Russkaja filosofija* [La filosofia russa], in Id., *Strast' k dialektike* [Passione per la dialettica], Sovetskij pisatel', Moskva 1990, p. 77.

2 [Булгаков писал то, что он хотел, а я же писал так, чтобы цензура ничего не поняла] L. Gogotišvili, *Primečanija k "Filosofii imeni"* [Commenti a "Filosofia del nome"], in A.F. Losev, *Iz rannich proizvedenij*, cit., p. 611.

parlava di una sorta di reticenza (*nedogovorennost'*) che si avverte nei testi di quegli anni, che tuttavia non ne indebolisce la forza speculativa[3]. In effetti l'indipendenza intellettuale costituisce uno dei tratti principali della filosofia loseviana, ed è legata alla sostanziale uniformità del suo pensiero, che nell'intero l'arco del suo sviluppo si mantiene vicino alle riflessioni degli anni Venti. Ciò non comporta tuttavia una sorta di chiusura o aridità speculativa, ma è sintomo di una lucida e precisa visione filosofica. Nonostante a una prima lettura il nucleo concettuale essenziale sembri restare immutato, la sua riflessione va sviluppandosi e arricchendosi nel tempo, come dimostra il fitto intreccio di rimandi, autocitazioni e correzioni che compare nelle prime opere, a cui non potrà più riferirsi, almeno esplicitamente, nella seconda metà del secolo. Gli anni Venti presentano una assoluta rilevanza per la produzione successiva; durante tale periodo, in cui Losev lavora presso GAChN e GIMN, vengono elaborati i principali nuclei tematici che andranno a strutturare la sua intera speculazione.

Nei lavori di questi anni si avverte inoltre una preoccupazione fondamentale: la costruzione di un'eidetica sistematica che trova la sua base nel concetto di simbolo. Nella prospettiva delineata da Losev «esiste un essere intermedio tra l'essere oggettivo-fattuale e quello intellettuale. È l'essere semantico»[4]. La categoria principale è infatti quella di *eidos,* concepita nel senso platonico di "unitarietà conclusiva dell'essere"[5] quale nucleo del radicamento di senso dialetticamente strutturato*,* che comprende la triade semantica di schema – l'insieme delle caratteristiche ideali dell'oggetto –, *topos* – il momento del riempimento qualitativo dello schema – e *eidos* in senso proprio – determinazione ideal-materiale –. Tale definizione insiste sul duplice carattere, ideale e materiale, del significato-*eidos*, che ne determina la visibilità e al tempo stesso l'idealità. L'*eidos*, entrando in relazione con il suo altro, si manifesta, diventa espressione, vale a dire identità di logico e alogico (*inobytie*), e proprio nel momento dell'incarnazione dell'*eidos* nel suo opposto si schiude la sfera simbolica, dove l'interrelazione tra questi due aspetti eidetici si manifesta nella forma del divenire: «il simbolo è circolarità di senso della potenza alogica

---

3 Cfr. V.V. Zen'kovskij, *Istorija russkoj filosofii* [Storia della filosofia russa], Izd. 2-e, t. 2, YMCA-Press, Paris 1989, p. 377.

4 [Существует бытие среднее между объективно-действительным и мыслительным бытием. Это бытие семантическое] A.F. Losev, *Znak. Simvol. Mif. Trudy po jazykoznaniju* [Segno. Simbolo. Mito. Lavori di linguistica], Izd-vo Moskovskogo Universiteta, Moskva 1982, p. 89.

5 [завершенная цельность сущего] *FI*, p. 697.

dell'inconoscibile, circolarità della potenza alogica della coscienza»[6]. Il paradosso del simbolo consiste nel fatto che in esso il carattere apofatico della manifestazione eidetica determina una ancora maggiore simbolicità dell'immagine che si produce in tale manifestazione. Così, a una maggiore immanenza corrisponderà una minore ricchezza semantica, e viceversa: «quanto meno è manifesto ciò che non appare (*nejavljaemoe*), tanto più è compreso e semplice ciò che è apparso; più è manifesto ciò che non appare, tanto più esso viene conosciuto ed esperito, mentre ciò che è apparso è tanto più nascosto e segreto»[7]. Nell'affermare l'apofatismo del simbolo Losev si dimostra in linea con l'orientamento di fondo del pensiero cristiano-ortodosso che, secondo il metodo discendente neoplatonico, muove dal modello e giunge alla materia soltanto in un secondo momento. Così, l'*eidos* che era la categoria iniziale, il principio strutturale unitario di ogni ulteriore determinazione, di per sé non è il principio originario; esiste infatti un punto «assoluto e assolutamente indifferenziato»[8] dal quale discende l'*eidos,* che ne è a sua volta modello. A partire da esso Losev avvia una *henologia*, sul modello del *Parmenide*, nella quale la linea genetica si sviluppa per gradi, o meglio per emanazioni ipostatiche, poiché non si tratta di bruschi passaggi, ma di una successione nella quale ogni momento successivo reca in sé quello precedente, seppure in modo modificato. Nel corso di tale svolgimento dialettico si viene a porre il problema del significato. Il significato logico-astratto, disincarnato, del primo principio, nel suo passaggio attraverso *eidos* e alterità che lo conduce al simbolo perde inevitabilmente qualcosa della sua potenza semantica originaria. Una distinzione simile si ripropone a livello gnoseologico quando Losev, seguendo la propria interpretazione di Platone, distingue pensiero e comprensione, *eidos* oggettivo e idea concreta. Affermando che il significato dell'oggetto – la sua "stessità" (*samost'*) – coincide con l'oggetto stesso, il filosofo attribuisce alla sfera della comprensione quale concezione del significato (*osmyslenie smysla*) nella sua alterità un residuo alogico che non appartiene alla struttura

---

6 [Символ есть смысловое круговращение алогической мощи непознаваемого, алогическое круговращение смысловой мощи сознания] Ivi, p. 699.

7 [Чем менее проявлено неявляемое, тем более понятно и просто то, что явилось; чем более проявлено неявляемое, тем сильнее оно постигается и переживается, но тем загадочней и таинственнейто, что явилось] Ivi, p. 695.

8 [абсолютная и неразличимая точка] *DChF*, p. 27. Il punto a cui si riferisce Losev è molto simile all'essere indifferenziato parmenideo, che può essere definito soltanto in via negativa.

eidetica dell'oggetto in senso proprio[9]. Tuttavia il movimento dialettico categoriale viene concepito in modo tale che alla meonizzazione segua sempre il suo opposto, il momento eidetico del ritorno alla logicità. Tale movimento in cui la materialità viene riassorbita dall'essere eidetico si svolge come un'apertura che riscopre il proprio fondamento dopo avere accolto in sé l'alterità. L'ulteriore sviluppo del simbolo prevede allora che questo, relazionandosi a se stesso – momento dell'autocoscienza, o intelligenza –, diventi mito[10]. A loro volta, simbolo e mito si riuniscono nella personalità quale «mito realizzato simbolicamente»[11]. Nella personalità si raggiunge allora quella sintesi di corpo e significato che rappresenta uno dei temi loseviani fondamentali, già a partire dal primo lavoro *Eros u Platona* [L'Eros in Platone, 1916]. Una delle preoccupazioni di Losev è ritrovare e giustificare logicamente il legame tra corpo e spirito, idea e materia che la cultura contemporanea sembrava perdere[12], e con essa l'idea della persona nella sua integrità e irripetibilità di corpo e spirito[13].Tale preoccupazione va letta in senso profondamente cristiano; la dialettica loseviana dell'espressione, che si appoggia alle fonti patristiche, culmina allora nel nome – più esattamente, nel "nome mitico", per sottolinearne la natura "magica" – in cui la personalità si manifesta. Per questo la personalità viene definita più alta

---

9 «Per questo la comprensione, in opposizione al pensiero, è sempre "soggettiva", sebbene tale soggettivismo qui non sia affatto qualcosa di opposto alla valutazione oggettivistica, ma soltanto una più complessa struttura di quello stesso mondo obiettivo, struttura come correlato oggettivo della comprensione soggettiva, di per sé non meno obiettivo di tutto il resto» [Поэтому понимание, в противоположность мышлению, всегда «субъективно», хотя этот субъективизм вовсе не есть тут нечто противоположное объективистической оценке бытия, а только более сложная структура все того же объективного мира, структура как объективный коррелят субъективного понимания, сам по себе не менее объективный, чем все прочее], *DOM*, p. 49.

10 Cfr. *DChF*, p. 33.

11 [символический осуществленный миф] Ivi, p. 34.

12 La stessa osservazione viene rivolta a "certi simbolisti" che avevano dimenticato l'aspetto materiale e concreto del simbolo: «Nella storia del pensiero vi sono stati moltissimi simbolisti che nel corso del loro interesse per la simbolica si sono dimenticati della cosa e della materia» [В истории мысли было очень много такого рода символистов, которые на путях увлечения символикой забывали о вещах и материи], *PSIRI*, p. 162. Losskij definirà il simbolismo loseviano "pansomatismo" (*pansomatizm*), cfr. N.O. Losskij, *Istorija russkoj filosofii* [Storia della filosofia russa], trad. dall'ingl., Izdatel'stvo inostrannoj literatury, Moskva 1954, p. 299. Tuttavia tale definizione sembra non prendere in considerazione il fatto che "corpo" in Losev non è soltanto soma, materia, ma anche materia intelligente, noetica (*umnaja materia*), «principio dinamico di ogni espressione, manifestazione, realizzazione» [движущий принцип всякого выражения, проявления, реализации], *FI*, p. 620.

13 Nikolaj Berdjaev, seppure con altri intenti, aveva distinto personalità (*ličnost'*), concetto etico e spirituale, e *individuum*, concetto naturalistico-sociologico. Anche Losev introduce tale distinzione, riferendosi a individuo (*individuum*) in senso negativo, come opposto alla personalità (*ličnost'*), la cui radice russa indica già il legame con il volto (*lik*), inteso quale espressione.

forma di espressione (*vyražennost'*), che «non può superare né la vita né l'arte»[14]. Il nome quale contenuto intelligente (*umopostigaemoe*) della personalità concretizza in sé il risultato del superamento dell'alterità attraverso il simbolo. In altri termini, il simbolo divenuto intelligenza, autocoscienza, e trasformatosi nell'energia del nome a sua volta trasforma l'essenza in un mito, in "sostanza viva"[15], vale a dire produce un effetto reale. Il simbolo è dunque luogo di incontro ontologico, sostanziale, tra essenza e fatto, che ha come risultato la manifestazione dell'essenza. L'eidetica loseviana tenta così attraverso il pensiero simbolico una difficile integrazione della sfera logica del significato con l'aspetto processuale di tale significato, Husserl e il neokantismo.

La linea di emanazioni che dal principio primo attraversa *eidos*, mito, simbolo, personalità, energia dell'essenza, per poi concludersi nel nome[16] ha come obiettivo quello di dimostrare come nel mondo fenomenico e relativo siano presenti elementi di un mondo altro, superiore, e che tali elementi possono essere conosciuti. Tra trascendenza assoluta e razionalismo si inserisce il simbolismo assoluto dell'essenza che si rivela conservando intatta la sua natura trascendente.

Il tema dello svelamento dell'assoluto attraverso il relativo diventa centrale nella riflessione estetica. Se ogni sfera della vita e della realtà è permeata da simboli, da una certa trascendenza reale – qui il punto di rottura con la trattazione occidentale del simbolo, in particolare rispetto a Cassirer –, la quale traccia un confine tra conoscibile e inconoscibile – la teologia negativa di Dionigi –, è però anche vero che nel percorso inverso, discendente, della manifestazione simbolica tale aspetto apofatico può manifestarsi. È ad esso che Losev si riferisce inserendo la forma artistica, e la musica, sul piano simbolico, che presuppone una certa sintesi di intelligibilità e sensibilità, idea e cosa, e che qui si realizza a livello pre-riflessivo e pre-rappresentativo.

Per lungo tempo la filosofia della musica loseviana è stata interpretata esclusivamente in senso romantico o mistico[17]. In effetti, i riferimenti a Schopenhauer, alla

---

14 Cfr. *DChF*, p. 39.

15 Cfr. *FI*, p. 705.

16 Cfr. *DChF*, p. 37.

17 Ad esempio, M.V. Siničkina inserisce Losev tra i rappresentanti dell'"estetica romantica", cfr. M.V. Siničkina, *Otobraženie duchovnogo mira v muzyke* [La rappresentazione del mondo spirituale in musica], in "Molodoj učenyj", № 5 (2014), pp. 194-196. In termini simili si esprime inoltre Wehrmeyer, secondo il quale la musica in Losev sarebbe espressione diretta dell'Assoluto, cfr. A. Wehrmeyer, *Logicizmy*

mistica pitagorica del numero, e l'inserimento del linguaggio poetico e metafisico nel discorso filosofico sembrerebbero fare tendere per questa interpretazione. Non è così però se si va oltre l'ambito strettamente musicale e si cerca di ricollegare fili concettuali apparentemente distanti in un pensiero unitario. Al di là di ogni possibile accostamento tra musica ed esperienza mistico-religiosa, filosofia (estetica) e religione costituiscono i termini di una relazione ma non di una coincidenza. Del resto, lo stesso Losev aveva chiarito il rapporto e i confini tra ricerca filosofica e esperienza religiosa.

La stessa scelta del titolo di *Muzyka kak predmet logiki* indica la precisa volontà di presentare una analisi della musica dal punto di vista logico, o, più precisamente, dialettico – come si è accennato in precedenza, spesso i due termini sono sinonimi –, riallacciandosi alla parallela indagine di *Dialektika chudožestvennoj formy* sulla forma artistica nella sua struttura logica. È inoltre evidente che il richiamo al termine "logica" mira a sottolineare il distacco dalle interpretazioni soggettivistiche della musica portate avanti dalle teorie del sentimento così diffuse anche tra i contemporanei.

> È sorprendente come i teorici dell'estetica non vogliano accorgersi dell'obiettività della musica. La psiche, la fisica, poi ancora fisica, psiche, e così via, senza fine. Magari ancora un po' di sentimentalismi sulla forza delle emozioni musicali e il ricondurre la musica a «emozione», «lingua dei sentimenti». E poi ancora: dopo la psiche la fisica, dopo la fisica la psiche, e così via. Questa maledizione della metafisica naturalistica e psicologica grava decisamente sulla grande maggioranza sia dei musicisti, sia di chi si occupa di estetica della musica, e di qualsiasi teorico di essa, sia psicologi, che fisici, che fisiologi. È necessario estirpare alla radice tutti questi materialismi e intellettualismi spiritualistici, volontarismi, tutte queste riflessioni sulla creazione nella psiche, tutte queste concezioni sofisticate di "flusso di coscienza", "evoluzione creatrice", "opera assoluta", ecc. Tutto questo è psicologia. Ma la musica è lontana dalla psicologia, così come la matematica[18].

La scelta del termine "logica" da parte di Losev sembrerebbe dunque essere dettata dalla volontà di rintracciare un sostrato *oggettivo* presente nel fenomeno musicale, escludendo la riduzione di esso alla sfera della sensibilità.

---

muzykal'noj metafiziki Loseva [I logicismi della metafisica musicale di Losev], in *"Sovetskaja muzyka"* № 12 (1990), pp. 69-76.

[18] [Удивительно, как эстетики не хотят замечать объективности музыки. Психика, физика, потом опять – физика, психика и т.д. без конца. Быть может, еще немного сентиментальностей о силе музыкальных волнений и сведение музыки на «эмоции», «язык чувств». И потом опять: за психикой физика, за физикой психика, и т.д. Это проклятие натуралистически-психологической метафизики тяготеет решительно над подавляющим большинством и музыкантов, и эстетиков музыки, и всяческих ее теоретиков, и психологов, и физиков, и физиологов. Надо с корнем вырвать все эти материализмы и спиритуалистические интеллектуализмы, волюнтаризмы, все эти рассуждения о творчестве в психике, все эти утонченные концепции «потока сознания», «творческой эволюции», «абсолютного творчества» и пр. и пр. Все это – психология. А музыка так же далека от психологии, как и математика] *MPL*, p. 483.

> I nostri fenomenologi, per i quali la musica «rende l'estetica completamente sensibile, animal-sensibile», e «la musica annienta il significato», farebbero bene a ricordare il loro maestro *Husserl*, che definisce la struttura «noetico-noematica» non solo in relazione alla conoscenza in senso stretto, ma anche in relazione alla sfera dei «movimenti psichici» e della volontà (Ideen. I. 1913, § 95) ed estende anche i suoi atti "tetici" all'intera sfera della coscienza in generale (§ 117). Di qui deriva una conclusione: la coscienza musicale è anch'essa, in un certo senso, eidetica, e per questo motivo necessita anch'essa, come qualsiasi struttura logica, di una sua descrizione[19].

Sicuramente la vena polemica che emerge da queste righe – che si riferiscono evidentemente ai colleghi della GAChN – non è estranea a una critica delle ricerche fenomenologiche del periodo, che sembravano ignorare la sfera musicale, come invece avveniva da qualche anno in area tedesca. Poco più avanti Losev si richiama infatti all'assunto fenomenologico dell'intenzionalità, sostenendo che la proprietà della coscienza di essere diretta verso un oggetto è applicabile anche alla musica[20], dal momento che anche la "coscienza musicale" possiede un suo oggetto preciso, che coincide con l'essere musicale. Di conseguenza, essa comprenderà anche i relativi momenti noetico – comprensione e riflessione sull'oggettualità – e noematico[21].

Il titolo "Musica come oggetto della logica" potrebbe allora essere inteso più in generale come "Musica come oggetto della filosofia"[22], indagine dalla musica dal punto di vista specificatamente filosofico, e in effetti, come è stato sottolineato da Ju. Cholopov,

---

19 [Нашим феноменологам, по которым музыка «делает эстетику насквозь чувственной, почти животно-чувственной», и «музыка убивает смысл», не мешало бы лучше помнить своего руководителя *Гуссерля*, который «ноэтически-ноэматическую» структуру определяет не только в отношении к познанию в узком смысле, но также и в отношении к сфере «душевных движений» и воли (Ideen. I. 1913, § 95) и даже свои «тетические» акты простирает на всю сферу сознания вообще (§ 117). Отсюда один вывод: музыкальное сознание есть тоже в некотором смысле эйдетическое, и потому оно требует, как и любая логическая структура, тоже своего описания] *MPL*, pp. 481, 482. Losev qui si riferisce ai *Frammenti estetici* di Špet.

20 Losev distingueva tre elementi nella forma intenzionale dell'esperienza musicale – coscienza, atto e oggetto –, dati nel vissuto nella loro unità, cfr. A.F. Losev, *Očerk o myzyke* [Saggio sulla musica], in *FSV*, p. 642. In risposta alla relazione di S.S. Skrjabin *Problema i metody estetičeskogo vosprijatija* [Problemi e metodi della ricezione estetica, 2 giugno 1926, Commissione per lo studio della forma artistica] egli insisteva inoltre sull'obiettività di ciò che viene compreso (*ponimaemoe*) durante la ricezione estetica e la sua indipendenza dal vissuto, cfr. RGALI f. 941 op. 14 e.ch. 22; l. 50.

21 Cfr. *MPL*, p. 482.

22 La tesi proposta da T. Obolevič (cfr. T. Obolevič, *op. cit*., p. 399) per cui la scelta del titolo "Musica come oggetto della logica" avrebbe voluto ricalcare la špettiana *Istorija kak predmet logiki* [La storia come oggetto della logica, 1922] in realtà non è supportata dai materiali d'archivio, che mostrano come per lungo tempo il titolo preliminare fosse *Muzyka i logika* [Musica e logica], cfr. RGALI f. 941 op. 1. e.ch. 124; l. 70. In un altro documento si fa invece riferimento all'opera con il titolo *Logika i matematika muzyki* [Logica e matematica della musica], che avrebbe dovuto ricevere il sigillo della GAChN, cfr. Protocollo № 139 della Riunione del consiglio GAChN del 19 novembre 1926, RGALI f. 941 op. 1 e.ch. 83; l. 16ob.

l'opera loseviana rappresenta il primo e unico tentativo di fondare una filosofia della musica in Russia. Un'analisi di questo genere implica la considerazione di molteplici questioni, legate non solo all'ermeneutica e alla fenomenologia del fenomeno musicale, ma anche all'ontologia.

In questa prospettiva, Losev elabora una filosofia della musica volta a ridefinire la stessa concezione di analisi dell'oggetto musicale attraverso il metodo fenomenologo-dialettico. Più che al problema ermeneutico, l'attenzione viene rivolta all'aspetto logico e genealogico, dunque compito dell'analisi è l'indagine dell'essere musicale nella sua struttura eidetica e nella sua espressione fattuale. La problematica gnoseologica si pone allora come problema di carattere ontologico, secondo il presupposto della filosofia russa per cui l'atto della conoscenza viene visto come atto erotico[23], reale uscita da sé e ingresso al nucleo stesso che rende possibile tale conoscenza: la relazione del soggetto con l'oggetto. Nella musica quale "vissuto puro", immediato e intuitivo, conoscente e conosciuto non sono ancora separati. Ciò esclude la centralità di uno o dell'altro termine nell'atto conoscitivo, a favore di una tendenza immanentistica che lo interpreta come comprensione della realtà concreta che soltanto successivamente viene fissata in concetti. La sintesi di soggettività e oggettività che si osserva in ambito musicale presenta alcuni problemi; dal punto di vista ontologico la musica presenta un determinato oggetto, il significato, o quella che Losev definisce la "qualità pura" della cosa nel suo divenire alogico, ma si tratta di un significato dato simbolicamente, vale a dire tramite una materia concreta. D'altra parte, il carattere artistico della forma musicale introduce inevitabilmente la questione della ricezione da parte di un soggetto, e con esso il problema di individuare un sostrato oggettivo alla base del fenomeno musicale. La soluzione loseviana consiste nell'affermare contemporaneamente entrambe le polarità; la dualità di soggetto e oggetto viene risolta mantenendo l'aspetto del vissuto e del sentimento, precisando però che a tale sentimento non corrisponde un'oggettualità precisa, vale a dire che esso non ha carattere figurativo. La materia sonora data nel tempo in virtù della sua idealità emerge nella sua ileticità intelligibile. L'assenza di strutturalità fissa dell'essere musicale ricalca così il piano eidetico e pre-logico che rappresenta il principio di

[23] Sull'interpretazione dell'atto conoscitivo quale atto erotico, in termini platonici, Losev aveva riflettuto nei lavori giovanili. Anche Florenskij definisce l'aspetto di correlazione gnoseologica tra soggetto e oggetto con il termine "amore". Evidentemente entrambi guardano a Solov'ev, il cui concetto di amore costituiva uno dei momenti centrali della sua filosofia, cfr. V. Solov'ev, *Il significato dell'amore e altri scritti*, La casa di Matriona, Milano 1988.

creazione della forma, in modo analogo a cui nel simbolo la polisemia come assenza di un rimando univoco rende possibile la formazione del significato. La particolarità della forma artistica musicale quale forma simbolica consiste allora nel fatto che essa non è in grado di esaurire completamente l'essenza reale della cosa.

Il cammino speculativo di Losev traccia così un cerchio che parte dalla questione ontologica per poi indirizzarsi verso l'estetica e ritornare all'ineffabilità della dimensione extra-sensibile. La sfera musicale come sfera simbolica si colloca su tale punto intermedio. Nella sua filosofia della musica Losev intende riflettere su alcune questioni fondamentali – i concetti di *eidos*, la questione mereologica, il rapporto tra finito e infinito, numero e tempo – che nel loro insieme formano un sistema. Tuttavia è bene precisare che non tutte queste questioni trovano una esposizione definita; alcune – tempo, ritmo, ecc. – non verranno riprese esplicitamente nelle opere più tarde, anche se a livello concettuale si può riscontrare una evidente affinità. Per questo motivo il nostro interesse si è concentrato sulla ricostruzione di un discorso complessivo a posteriori ripercorrendo gli accenni sparsi in varie opere. Tale tentativo ha messo in luce il fatto che ogni volta la questione viene affrontata sotto un aspetto del tutto nuovo. Così, del ritmo si parla tanto in riferimento alla musica quanto nell'ambito della cosmologia greca e della dialettica del simbolo, la concezione di tempo si inserisce nella riflessione sul rapporto intero-parti e infinito-finito, a loro volta dipendenti dal concetto cantoriano di *Menge*, e il numero viene trattato diversamente – quale espressione, concetto matematico, simbolo. In questo senso i materiali d'archivio sono stati fondamentali per la definizione di alcune questioni. Molti manoscritti infatti risalgono agli anni della pubblicazione dell'ottateuco loseviano (1927-1930), che non sempre corrispondono agli anni dell'effettiva stesura delle opere[24], per cui è possibile integrare con essi alcune riflessioni particolari e ripercorrerne la genesi. Inoltre in essi compaiono riferimenti a opere finora non ancora ritrovate, che consentono di ipotizzare quali fossero gli interessi di Losev in quegli anni.

La figura di Losev emerge nel panorama del pensiero russo di inizio secolo come tentativo di risposta da un lato al kantismo che, riconoscendo un abisso invalicabile tra fenomeno e noumeno, sanciva l'inconoscibilità dell'essenza, e dall'altro alle pretese della

[24] Ciò vale ad esempio per *Muzyka kak predmet logiki* (1920-1925) e *Filosofija imeni* (1923), *Očerki antičnogo simvolizma i mifologii* (1930, che comprende saggi composti ancora negli anni Dieci).

scienza moderna, la quale, cercando la ragion sufficiente di ogni cosa, riduceva la realtà a uno schema logico e deterministico. In tale pensiero che ragiona in termini causali non vi è spazio per l'antinomico e il non razionale; il campo dell'inafferrabile viene escluso. Al contrario, la filosofia loseviana, facendo proprie e conciliando diverse tradizioni, tanto orientali quanto europee – Cusano *in primis* –, si fonda sulla convinzione che ciò che resta segreto, indicibile non è limite, ma piuttosto punto di partenza delle possibilità di senso. In ciò consiste il punto di rottura con il dualismo kantiano, che negava l'esistenza del noumeno nella coscienza; Losev sottolinea invece, platonicamente, l'indivisibilità assoluta tra cosa ed essenza espressa nella formula "identità nella differenza", che definisce l'essenza nella sua pienezza come mistero: «un mistero è ciò che per sua natura non può essere mai svelato. E tuttavia esso può manifestarsi. La manifestazione del mistero non è annientamento o soluzione di esso, ma soltanto una sua condizione per cui esso è percepibile, rappresentabile, pensabile e comunicabile, e comunicabile precisamente come mistero»[25].

In questa prospettiva Losev si fa portatore di un compito filosofico che individua acutamente l'urgenza del proprio tempo e la rintraccia nella necessità di un ritorno alle origini stesse della cultura. La via che egli percorre per arginare la crisi contemporanea sarà allora quella del pensiero antico, mediato dalle fonti greco-cristiane. Se, come afferma lo storico della filosofia A. Abramov[26], la storia della filosofia russa è la storia del platonismo russo, ciò è tanto più vero per Losev, che in Platone vede l'inizio e la fine di tutto il pensiero, e del quale riesce a farsi acuto interprete prendendolo come costante riferimento nell'affrontare le questioni poste dalla contemporaneità. In un periodo di forti cambiamenti quale è l'inizio del XX secolo, il fatto che Losev rintracci una precisa continuità storica nella linea evolutiva interna all'intero pensiero umanistico sottolinea lo spirito antimoderno che caratterizza la sua riflessione. Il richiamo all'antichità è allora sintomo della consapevolezza della crisi di un'epoca che allontana la spiritualità, l'ineffabile, relegandolo nell'ambito dell'irrazionale, e dunque escludendolo dal campo filosofico. È invece entro questi confini che si muove la filosofia di Losev, nel suo tentativo di conciliare «l'intuizione, l'irrazionale,

---

25 [Тайна есть то, что по самому существу своему никогда не может быть раскрыто. Но она может являться. Явление тайны не есть уничтожение и разрешение тайны, но есть только такое ее состояние, когда она ясно ощутима, представима, мыслима и сообщима — притом сообщима именно как тайна же] *SS*, p. 337.

26 Cfr. A.I. Abramov, *K voprosu o platoničeskich kornjach russkogo filosofstvovanija* [Per la questione delle radici platoniche del filosofare russo], in Id., *Sbornik naučnych trudov po istorii russkoj filosofii* [Raccolta di lavori scientifici sulla storia della filosofia russa], Krug'', Moskva 2005, pp. 301-313.

l'interno, il simbolo e il mito, e, dall'altra parte, la razionalizzazione, la sistematica, la dialettica»[27].

[27] [Интуиция, иррациональное, внутреннее, символ и миф и, с другой стороны, рационализация, систематика, диалектика] V.M. Loseva, *Predislovie k Dialektičeskim osnovam matematiki* [Prefazione a *I fondamenti dialettici della matematica*], in *ChS*, p. 16.

Nota biografica

Aleksej Fedorovič Losev nasce nel 1893 nella cittadina di Novočerkassk, nell'*oblast'* di Rostov. Qui frequenta il ginnasio, e contemporaneamente riceve un'educazione musicale, dedicandosi allo studio del violino sotto la guida dal pedagogo F. Staggi. In questo periodo si accosta allo studio del pensiero filosofico, e in particolare dimostra un vivo interesse per Vladimir Solov'ëv, una delle figure fondamentali del pensiero russo, e al quale vari decenni più tardi dedicherà il primo importante studio in lingua russa. A questi anni di giovanile formazione e attività intellettuale risalgono, inoltre, i primi articoli e le prime recensioni a opere filosofiche.

Ottenuto il diploma nel 1911, si trasferisce a Mosca, dove inizia a frequentare l'Università studiando parallelamente alla facoltà di Filologia e a quella di Storia e Filosofia. Gli anni moscoviti rappresentano per il filosofo il primo ingresso nella vivace atmosfera culturale e filosofica della capitale, come lo stesso Losev ricorda:

> Nella mia vita vi fu un decennio ricco di eventi insolitamente burrascosi e appassionanti per il pensiero filosofico. Fu la fine degli anni del ginnasio, gli anni dell'Università e i primi anni dopo la laurea, vale a dire il decennio tra 1910 e 1920. Assorbivo le tendenze filosofiche del periodo con entusiasmo e fervore incessante, senza mirare per il momento a una loro critica o sintesi[1].

All'Università di Mosca Losev ha modo di partecipare alle attività dell'Istituto Psicologico fondato da Georgij Čelpanov, primo istituto di questo genere in Russia, la cui attività, inizialmente votata alla prosecuzione del Seminario di Psicologia tenutosi negli anni precedenti presso la stessa Università, comprendeva, nonostante la denominazione, numerosi temi di carattere filosofico. Tra questi aveva particolare rilievo l'introduzione di riferimenti alle correnti contemporanee della filosofia russa e tedesca, che Losev in questa fase applica alle sue indagini di estetica sperimentale.

Negli stessi anni, su raccomandazione di Čelpanov, Losev viene ammesso alla Società Filosofico-Religiosa istituita in memoria di Vladimir Solov'ev[2], che avrà una notevole rilevanza sulla sua formazione, dandogli la possibilità di conoscere e frequentare i principali animatori dell'ambiente intellettuale del periodo, soprattutto filosofi – Semën Frank, Ivan Il'in, Sergej Bulgakov, Pavel

---

[1] [В моей жизни было одно десятилетие, наполненное необычайно бурными и страстными событиями философской мысли. Это был конец гимназических лет, университетские годы и первые годы после окончания университета, то есть десятилетие между 1910 и 1920 годами. Я с упоением и с непрестанными восторгами впитывал тогдашние философские направления, пока даже не стремясь к их критике или синтезированию] A.A. Tacho-Godi, E.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (pod red.), *A.F. Losev: filosof i pisatel'*, cit., p. 22.

[2] La Società Filosofico-religiosa dedicata a V. Solov'ev (*Religiozno-filosofskoe obščestvo pamjati Vl. Solov'eva*), sorta per iniziativa di un gruppo di studenti della Sezione filosofica dell'Università, fu attiva a Mosca tra 1905 e 1918. Cfr. A. Maslin (pod red.), *op. cit*., pp. 445-447.

Florenskij, Evgenij Trubeckoj, Nikolaj Berdjaev, Vladimir Ern –, poeti e scrittori – Vjačeslav Ivanov, Andrej Belyj, Sergej Durylin. Tra i numerosi contatti stretti in quel periodo assume particolare rilievo quello con Ivanov, presentatogli dal poeta Georgij Čulkov, che qualche anno più tardi recensirà la sua tesi magistrale. Losev si riferirà spesso ad Ivanov come ad uno dei suoi maestri, e ne chiederà la collaborazione per il progetto editoriale *Duchovnaja Rus'* [La Rus' spirituale, 1918], mai portato a termine.

Il periodo di studio presso la capitale russa gli consente inoltre di presentare alcune relazioni al Circolo filosofico in memoria di Lopatin e all'Istituto Psicologico della Società psicologica di Mosca[3], e di conoscere Boris Pasternak, suo collega universitario, il poeta Vladimir Nilender e i matematici Dmitrij Egorov e Nikolaj Luzin, rappresentanti della scuola matematica di Mosca.

Durante l'estate del 1914 parte per compiere un periodo di studio a Berlino, ma l'improvviso scoppio della prima guerra mondiale lo costringe ad anticipare il suo ritorno in patria. È in questa occasione che gli viene sottratta la valigia contenente i manoscritti a cui stava lavorando da oltre due anni. Questo episodio inaugura una serie di sfortunate circostanze che hanno compromesso la conoscenza delle opere giovanili[4], al punto che del periodo compreso tra il 1915 ed il 1920 non si hanno notizie documentate, ma si conoscono unicamente le principali tappe biografiche.

Dopo la laurea nel 1915 con una tesi dal titolo *O miroošču̇šču̇enii Eschila* [Sulla percezione del mondo di Eschilo], nel 1916 pubblica i primi saggi e articoli: *Eros u Platona* [L'eros in Platone], *Dva miroošču̇šču̇enija* [Due percezioni del mondo], *O muzykal'nom oščuščenii ljubvy i prirody* [Sulla percezione del mondo musicale dell'amore e della natura]. Dal 1918 partecipa all'Accademia di cultura spirituale fondata da Nikolaj Berdjaev, in seguito chiusa dalle autorità nel 1922[5]. L'anno della chiusura dell'Accademia di Berdjaev rappresenta, tanto per Losev quanto per l'intera attività filosofica russa, uno spartiacque tra due periodi radicalmente distinti. Già nel 1921, infatti, il

---

[3] La Società psicologica di Mosca (*Moskovskoe psichologičeskoe obščestvo*) sorgeva come erede ideale della prima società filosofica russa fondata nel 1831, il cui organo ufficiale era l'importante rivista "Voprosy filosofii i psichologii" [Problemi di filosofia e psicologia]. Istituita presso l'Università Imperiale di Mosca nel 1885 e attiva fino al 1921, la Società annoverava tra i suoi membri non soltanto psicologi, ma anche studiosi appartenenti a diversi ambiti (filosofi, matematici). Cfr. A. Maslin, *op. cit*., pp. 352, 353. Presso l'Istituto psicologico della Società Losev presenta la relazione *Ejdos i ideja u Platona* [*Eidos* e idea in Platone, 1922] e ha modo di assistere a relazioni di V. Ivanov (*O granicach iskusstva*) e Lev Šestov (*Memento mori*). Cfr. A.A. Tacho-Godi, *Losev,* cit., pp. 46, 72.

[4] Gli altri due episodi sono la distruzione della biblioteca personale del filosofo, avvenuta il 12 agosto 1941 durante il bombardamento di Mosca, e il sequestro di archivio, diari e corrispondenza privata da parte dell'OGPU durante l'arresto nel 1930. Cfr. diario del 23 luglio 1914, in A.F. Losev, *Ja soslan v XX vek*… t. 2, cit., p. 437; E.A. Tacho-Godi, *Aleksej Losev v epochu russkoj revoljucii: 1917-1919*, cit., pp. 21, 22, 43.

[5] L'Accademia di cultura spirituale (*Vol'naja akademija duchovnoj kul'tury*) era stata organizzata a Mosca su iniziativa di Nikolaj Berdjaev, che ne divenne presidente. L'Accademia si poneva in difesa della cultura spirituale russa, esigenza particolarmente avvertita negli anni successivi alla rivoluzione, cfr. N.A. Maslin (pod red.) P.P. Apryško (sost.), *Russkaja filosofija: enciklopedija* [Filosofia russa: enciclopedia], Algoritm, Moskva 2007, pp. 99, 100.

Dipartimento di Filosofia dell'Università di Mosca veniva ufficialmente chiuso ed accorpato all'associazione degli Istituti di ricerche scientifiche. L'anno successivo vede l'emanazione di un decreto che bandisce la filosofia idealista nel suo complesso[6]. Losev è dunque testimone diretto, insieme ad altri intellettuali, dell'instaurazione del regime sovietico, del quale sarà vittima di lì a qualche anno, e ha piena consapevolezza della portata storica del mutamento in atto nella società. Il sentimento della fine di un'epoca è sempre presente nel sotto testo filosofico loseviano, e diventerà un motivo centrale della sua prosa.

Il mutato atteggiamento da parte delle autorità nei confronti degli intellettuali avvenuto tra 1920 e 1922 è testimoniato inoltre dall'espulsione dal Paese di diversi pensatori, in quello che è il tristemente noto episodio del "battello filosofico" (*filosofskij parochod*)[7]. Molti di loro si rifugiano in Occidente e continuano lì la propria attività. Se Losev venne risparmiato dal provvedimento, fu probabilmente perché ancora poco noto, e dunque non ritenuto una "minaccia" per il potere sovietico. Inizialmente ha, anzi, una relativa libertà di movimento, al punto che riesce a pubblicare durante questo periodo, tra 1927 e 1930, il famoso "ottateuco" (*vos'miknižie*), secondo la definizione di Sergej Choružij, il gruppo di otto opere che costituiscono la base del suo sistema filosofico: *Antičnyj kosmos i sovremennaja nauka* [Il cosmo antico e la scienza moderna], *Muzyka kak predmet logiki* [La musica come oggetto della logica], *Dialektika chudožestvennoj formy* [Dialettica della forma artistica], *Filosofija imeni* [Filosofia del nome], *Kritika platonizma u Aristotelja* [La critica del platonismo in Aristotele], *Očerki antičnogo simvolizma i mifologii* [Saggi sul simbolismo antico e la mitologia], *Dialektika mifa* [Dialettica del mito], *Dialektika čisla u Plotina* [La dialettica del numero in Plotino][8]. Negli stessi anni lavora all'Accademia statale di scienze artistiche (GAChN), all'Istituto statale di scienze musicali (GIMN) e presso il Conservatorio di Mosca. Parallelamente, per un breve periodo

---

6 Cfr. M. Dennes, *Husserl – Heidegger: influence de leur oeuvre en Russie*, cit., p. 162.

7 Con il termine "filosofskij parochod", battello filosofico, si intende l'espulsione dalla Russia di vari pensatori e rappresentanti dell'*intelligencija* russa tra agosto e settembre 1922. Tra i filosofi principali figurano N.A. Berdjaev, S.N. Bulgakov, L.P. Karsavin, I.A. Il'in, N.O. Losskij, S.L. Frank, S.E. Trubeckoj. Cfr. S.S. Choružij, *Filosofskij parochod* [Il battello filosofico], in S.S. Choružij, *Posle pereryva. Puti russkoj filosofii* [Dopo l'interruzione. I percorsi della filosofia russa], AO Aletejja, Sankt-Peterburg 1994, p. 189; V.G. Makarov, V.S. Cristoforov (sost.), *Vysylka vmesto rasstrela. Deportacija intelligencii v dokumentach VČK-GPU 1921-1923* [Esilio invece della fucilazione. La deportazione dell'*intelligencija* nei documenti del VČK-GPU (commissione panrussa straordinaria per le attività controrivoluzionarie) 1921-1923], Russkij put', Moskva 2005, pp. 5-48.

8 Va precisato che in questo periodo era ancora possibile per gli autori pubblicare un'opera a proprie spese e sotto la propria responsabilità. Per questo motivo le edizioni originali delle opere riportano la dicitura "edizione dell'autore" (*izdanie avtora*). Cfr. P.L. Karabušenko, L.Ja. Podvojskij, *Filosofija i elitologija kul'tury A.F. Loseva* [la filosofia e l'elitologia della cultura di A.F. Losev], Izdatel'skij dom "Astrachanskij Universitet", Astrachan' 2004, p. 17.

(1919-1921) insegna Storia delle dottrine estetiche e Filosofia della musica all'Università di Nižnij Novgorod e all'Università statale di Mosca[9].

La relativa libertà di azione che Losev ha in questo periodo, e con essa le frequentazioni e le attività presso questi istituti, si interrompe bruscamente nella primavera del 1930, in seguito al tentativo di pubblicare la versione integrale di *Dialektika mifa*, contente dunque anche le famose *Dopolnenija* [Integrazioni][10], la cui stesura iniziale non era stata approvata dal GlavLit.

L'attenzione ottenuta con la pubblicazione dell'opera gli costa l'arresto, il 18 aprile 1930, con l'accusa di idealismo e di partecipazione a circoli religiosi, e la condanna, nel settembre dello stesso anno, a dieci anni di lavori forzati in un lager[11]. Poco più tardi Losev scriverà alla moglie dal lager: «Sapevo che era pericoloso, ma il desiderio di esprimermi, di [esprimere] la mia nascente individualità, per un filosofo e uno scrittore è più forte di qualsiasi considerazione del pericolo»[12].

Tuttavia dopo due anni la pena gli viene condonata per sopravvenuta invalidità – il lavoro nel lager l'aveva reso quasi completamente cieco –, anche grazie all'interessamento di E.P. Peškova, per ironia della sorte, ex-moglie di Gor'kij, il quale qualche anno prima aveva attaccato il filosofo nell'articolo

---

9 Cfr. *Priloženie 9. Obzor prepodavanija na istoriko-filosofskom fakul'tete* [Allegato 9. Resoconto dell'insegnamento alla Facoltà di storia e filosofia], in N.Ju. Stojuchina, *Gumanitarnoe obrazovanie v provincii. Nižegorodskij Universitet v pervye gody sovetskoj vlasti* [L'educazione umanistica in provincia. L'Università di Nižnij Novgorod nei primi anni del potere sovietico], Ljubavič, Sankt-Peterburg 2011, p. 226.

10 Sulla complessa vicenda di *Dialektika mifa* si veda A.A. Tacho-Godi, *A.F. Losev o ličnosti i Absoljute* [A.F. Losev su personalità e Assoluto], in *LA*, pp. 648-661. Per lungo tempo l'unica testimonianza dell'esistenza di un secondo testo fu costituita dall'articolo di Gor'kij *O bor'be s prirodoj* [Sulla lotta con la natura, 1931], nel quale figuravano citazioni e riferimenti ad esso. Tale manoscritto integrativo, successivamente denominato *Integrazioni* (*Dopolnenija*), è stato conservato nell'archivio del FSB (Servizio di sicurezza federale) fino al 1995, anno in cui è stato restituito agli eredi. Cfr. A.A. Tacho-Godi, E.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (pod red.), *A.F. Losev: filosof i pisatel'*, cit., pp. 21, 289-291. Le integrazioni sono apparse per la prima volta nella raccolta: A.F. Losev, *Ličnost' i Absoljut*, cit., pp. 377-514.

11 Come riporta V.P. Troickij, sul fatto che Losev non fosse stato represso durante gli anni del Terrore e fosse rimasto forse l'unico filosofo idealista in Russia, durante il periodo sovietico sarebbe circolata la voce per cui Stalin avrebbe tollerato la presenza del filosofo, in modo simile a come era avvenuto con M. Bulgakov. «Fanno rapporto a Stalin: – Iosif Vissarionovič, tra di noi c'è un idealista, Aleksej Losev… – E tutti gli altri? – Tutti gli altri sono materialisti, Iosif Vissarionovič. – Allora che resti l'unico idealista» [И.В. Сталину докладывают: – Иосиф Виссарионович, есть у нас тут один идеалист –Алексей Лосев... – А все другие? – Все другие – материалисты, Иосиф Виссарионович. – Тогда пусть будет одын идеалист]. Cfr. V.P. Troickij, *K mifologii žizni A.F. Loseva* [Per una mitologia della vita di A.F. Losev], in *Sobor. Al'manach religiovedenija* [Cattedrale. Almanacco di teoria della religione], vyp. 9, EGU im. I.A. Bunina, Elec 2012, pp. 153–162. La stessa vicenda era apparsa sotto forma di poesia su "Novyj mir", cfr. V. Gubajlovskij, *Apokrif* [Apocrifo], in "Novyj mir", № 8 (2001), p. 271. È inoltre significativo il fatto che il "caso Losev" sia stato tema di discussione al XVI Congresso del Partito comunista dell'Unione Sovietica (VKP(b)) del 1930, durante il quale Lazar' Kaganovič si riferisce all'autore di *Dialektika mifa* come "filosofo oscurantista" (*filosof-mrakobes*).

12 [Я знал, что это опасно, но желание выразить себя, свою расцветающего индивидуальность, для философа и писателя превозмогает всякие соображения об опасности] Lettera del 11 marzo 1932, in A.F. Losev, V.M. Loseva, *Radost' na veki. Perepiska lagernych vremen*, cit., p. 53; A.F. Losev, V.M. Loseva, *La joie pour l'éternité. Correspondance du Gulag (1931-1933)*, trad. dal rus. Luba Jurgenson, Éditions des Syrtes, Genève 2014.

O bor'be s prirodoj [Sulla lotta con la natura, 1931][13]. Dopo la liberazione nel 1932 Losev vive per un breve periodo in provincia, a Medvež'egorsk, dove si dedica alla composizione di alcuni racconti. Soltanto l'anno successivo gli vengono formalmente resi i diritti civili e gli è consentito fare ritorno a Mosca.

L'attività intellettuale di Losev è dunque fortemente segnata dalle vicende personali, nel clima di repressione e terrore del regime sovietico; fattogli divieto di occuparsi di filosofia in senso stretto, potrà dedicarsi esclusivamente all'estetica e alla mitologia antica[14].

Per queste ragioni, nonostante gli studiosi della sua opera abbiano individuato quattro fasi, ci sembra di poter affermare che queste potrebbero benissimo essere ridotte a due, prima e dopo il GULag. In effetti, privato dei materiali – l'archivio personale gli era stato sequestrato al momento dell'arresto dall'OGPU – e della possibilità di insegnare, almeno inizialmente, Losev si dedica alla traduzione di autori classici (Dionigi Areopagita, Cusano) e all'attività letteraria: tra 1932 e 1933 scrive una serie di racconti e un romanzo breve, la cui elaborazione aveva avuto inizio già durante gli anni del lager[15]. Tra 1935 e 1944 lavora presso l'Università Statale di Mosca (MGU). A partire dal 1944 insegna presso l'Istituto Pedagogico Statale di Mosca (MGPI), inizialmente filologia classica, poi linguistica e lingua russa. Nonostante riprenda l'attività accademica e nel 1943 gli venga conferita la laurea *honoris causa* di dottore delle scienze (*Doktor nauk*), per vedere pubblicata la prima opera dopo gli anni Venti si dovrà attendere la morte di Stalin. Nel 1953 vede la luce *Olimpijskaja mifologija* [La mitologia olimpica]. Dopo la scomparsa della prima moglie, l'astronoma Valentina Michajlovna, nel 1954, Losev sposa Aza Alibekovna Tacho-Godi, che diventerà la custode della sua eredità filosofica. Sarà proprio lei, dopo il crollo dell'Unione Sovietica e a distanza di alcuni anni dalla scomparsa del filosofo, a rivelare alcuni aspetti poco noti della sua biografia, tra cui il monachesimo nascosto[16].

---

13 E.P. Peškova, a capo della Croce rossa politica (PKK) rivestirà un ruolo fondamentale nella liberazione dei coniugi Losev (la moglie Valentina Michajlovna Loseva-Sokolova era stata arrestata poco dopo Losev), cfr. Ivi, pp. 14, 206, 233. L'articolo di Gor'kij fu pubblicato contemporaneamente su "Pravda" e "Izvestija CIK SSSR e VCIK", № 341 del 12 dicembre 1931, mentre Losev si trovava già nel lager per la costruzione del canale del Mar Baltico. Cfr. A. I. Vaksberg, *Gibel' buretvestnika. M. Gor'kij: poslednie dvadcat' let* [La fine della procellaria. M. Gor'kij: gli ultimi vent'anni], Terra-sport, Moskva 1999. Gli estratti di alcuni interventi pubblici e articoli denigratori verso la figura di Losev sono stati raccolti e pubblicati nella raccolta A.F. Losev, *Aleksej Fedorovič Losev. Iz tvorčeskogo nasledija: sovremenniki o myslitele*, cit.

14 [Еще перед войной было вернувшемуся из лагеря Лосеву указание из ЦК ВПК(б) философией не заниматься, можно эстетикой, а мифологией - только античной] A.A. Tacho-Godi, *Losev*, cit., p. 230.

15 Cfr. A.A. Tacho-Godi, E.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (pod red.), *A.F. Losev: Filosof i pisatel',* cit., p. 149.

16 Cfr. A.F. Losev, *Ja soslan v XX vek…*, t. 1, cit., pp. 18, 19. Nel 1929 Losev aveva preso i voti monastici con il nome di Andronik.

A partire dalla metà degli anni Cinquanta Losev si dedica alla stesura della fondamentale *Istorija antičnoj estetiki* [Storia dell'estetica antica] in 10 volumi, che uscirà tra 1963 e 1994, oltre a svariati altri lavori di estetica e linguistica, tra cui *Problema simvola i realističeskoe iskusstvo* [Il problema del simbolo e l'arte realistica, 1976] e *Znak. Simvol. Mif* [Segno. Simbolo. Mito, 1982].
Successivamente, su sollecitazione dell'editore "Sovetskaja Enciklopedija", viene invitato a partecipare al progetto dell'Enciclopedia filosofica; tuttavia, anche in questo caso la censura modifica le voci scritte da Losev – tra le quali figurano "Platonismo" e "Neoplatonismo" –, usciranno in forma ridotta[17]. Nel 1983 viene pubblicata la monografia su Solov'ev, prima opera importante sul filosofo edita in Russia[18]. Gli ultimi anni di lavoro sono dedicati principalmente alla stesura di articoli e saggi di storia della filosofia antica. A questo periodo risalgono inoltre una serie di conversazioni e interviste che verranno pubblicate soltanto successivamente[19].
Losev scompare a Mosca il 24 maggio 1988, in una data particolarmente significativa, nel giorno dedicato ai Santi Cirillo e Metodio e nel millenario della conversione al cristianesimo della Russia.

Recezione

Per un lungo periodo di tempo, come si è cercato di illustrare nel paragrafo precedente, il lavoro di Losev si svolse in condizioni precarie. La censura sovietica contribuì alla decisione di limitare le pubblicazioni ad opere che trattavano del mondo classico, evitando temi poco ortodossi rispetto alla filosofia ufficiale o inerenti ad argomenti "scomodi", peraltro all'interno di uno scenario in cui il dibattito filosofico era quasi completamente eliminato in seguito al già citato *filosofskij parochod*. Per queste ragioni il pubblico non ha avuto accesso alle opere loseviane per molto tempo, e anche in seguito la fama del filosofo è derivata soprattutto dalle opere sulla filologia ed il mondo classico,

17 Cfr. Z.A. Kamenskij, *A.F. Losev v "Filosofskoj Enciklopedii"* [A.F. Losev nell'Enciclopedia filosofica], in A.F. Losev, *Slovar' antičnoj filosofii*, cit., pp. 214-221.

18 Sulla vicenda della pubblicazione presso la casa editrice Mysl'e le difficoltà di reperirne copie (il libro era previsto solo per la consultazione presso le biblioteche), si veda A.A. Tacho-Godi, *Delo o knige A.F. Loseva "Vl. Solo'vev"* [Il caso del libro di A.F. Losev "Vl. Solov'ev"], in A.A. Tacho-Godi, E.A. Tacho-Godi (otv. red.), *Vladimir Solo'vev i kul'tura Serebrjanogo veka: k 150-letiju Vl. Solov'eva i 110-letiju A.F. Loseva* [Vladimir Solov'ev e la cultura del secolo d'argento: per i 150 anni di Vl. Solov'ev e 110 anni di A.F. Losev], Nauka, Moskva 2005, pp. 536-553.

19 Cfr. le conversazioni con V. Lazarev (1984), con D.V. Džochadze ("Voprosy filosofii", № 1, 1984, pp. 144-149), con N.Mišina e Ju. Rostovcev ("Pravda", 17 gennaio 1985); intervista con V. Erofeev in "Voprosy literatury" № 10, pp. 205-231; *Beseda s prof. A.F. Losevym* [Conversazione con il Prof. A.F. Losev], in "Filosofskaja panorama", № 2 (1984), pp. 93-102 (in bulgaro); conversazioni registrate dal segretario V.V. Bibichin, pubblicate parzialmente in V.V. Bibichin, *Iz rasskazov A.F. Loseva, zapisannych ego naučnym sekretarem* [Dai racconti di A.F. Losev registrati dal suo segretario V.V. Bibichin], in "Krug čtenija: Literaturnyj al'manach", Fortuna-Limited, Moskva 1995, vyp. 5, pp. 89-92), e in V.V. Bibichin, *Iz rasskazov A.F. Loseva* [Dai racconti di A.F. Losev], in "Voprosy filosofii" № 10 (1992), pp. 139-146.

anche perché in diverse occasioni ed in vari luoghi, ogni riferimento alle opere giovanili, bollate di "idealismo", venne accuratamente epurato[20]. A questo proposito risulta emblematica la vicenda occorsa a *Dialektika mifa*, l'opera loseviana forse maggiormente conosciuta, che ancora alla fine degli anni Ottanta risultava praticamente irreperibile in Unione Sovietica: «[…] il libro è sparito [...] nel vero senso della parola. È inutile cercarlo nelle biblioteche. […] ottenere l'originale (l'unico in URSS?) custodito alla biblioteca Lenin è abbastanza difficile per il comune uomo sovietico»[21]. Soltanto a partire dagli anni Novanta inizieranno ad essere stampati i lavori che Losev aveva portato a termine negli anni Venti.

Nonostante il lungo periodo di tempo trascorso, l'edizione della prima raccolta di opere che vide la luce non può tuttavia dirsi esaustiva, poiché mancante di numerosi scritti, tuttora inediti, conservati presso Dom Loseva a Mosca ed in altri archivi russi.

Per quanto riguarda la ricezione dell'opera loseviana, se in Russia il dibattito restava sostanzialmente silenzioso, a causa dei molteplici fattori che contribuivano alla mancata diffusione delle opere, all'estero invece, già a partire dagli anni Venti alcuni lavori avevano avuto notevole risonanza: in Gran Bretagna ne aveva trattato Natalija Duddington[22], e nel 1927 a Parigi, centro dell'emigrazione russa all'estero, il filosofo S.L. Frank, che aveva conosciuto personalmente Losev, recensiva *Filosofija imeni* e *Antičnyj kosmos i sovremennaja nauka*[23]. A testimonianza del

---

[20] Un esempio significativo è la breve nota biografica su Losev che compare nel volume collettivo *Estetika i žizn* [Estetica e vita], vyp. 6, Iskusstvo, Moskva 1979, p. 294, in cui è eliminato ogni riferimento alla sua attività filosofica: «Losev, Aleksej Fedorovič […], autore di numerose opere fondamentali di storia dell'estetica antica» [Лосев, Алексей Федорович [...], автор большого количества фундаментальных трудов по истории античной эстетики]. È inoltre curioso che quasi negli stessi anni nell'Enciclopedia filosofica sovietica compaia tra le opere proprio quella *Dialettica del mito* per la quale Losev era stato internato. Cfr. F.V. Konstantinov (glav. red.), *Filosofskaja enciklopedija, v 5-i tomach*, cit., p. 255.

[21] [[…] книга исчезла [...] в прямом смысле этого слова. В библиотеках ее искать бесполезно. [...] хранящийся в Ленинке (единственной в СССР?) оригинал взять рядовому советскому человеку достаточно трудно] P.V. Tulaev (otv. red. i sost.), *Vokrug Loseva. Tri filosofsko-praktičeskie vstreči*, cit., p. 72.

[22] Cfr. "Journal of Philosophical Studies", 1927 vol. 2; 1928 vol. 3; 1929 vol. 4; 1930 vol. 5; 1931 vol. 6.

[23] Frank dà un giudizio estremamente positivo dell'opera di Losev: «Essendo evidentemente in origine un seguace della fenomenologia di Husserl, egli, appoggiandosi alle costruzioni dialettiche del *Parmenide* platonico, e sulla loro ulteriore rielaborazione in Plotino e Proclo, trasforma la fenomenologia in una "Dialettica" universale, che per lui coincide con la filosofia in generale e che oppone decisamente all'imperante "metafisica" (evidentemente intendendo con questa, secondo il modello hegeliano, la "metafisica razionalistica", e includendo in essa non soltanto la "metafisica" nel senso comune del termine, e non soltanto il materialismo, ma anche positivismo e criticismo […] per difficoltà, complessità, e insieme spessore del lavoro di pensiero speculativo, a fatica dopo la *Fenomenologia dello spirito* di Hegel si possono trovare esempi di sistemi filosofici pari a quello di Losev» [Будучи первоначально, очевидно, последователем феноменологии Гуссерля, он, опираясь на диалектические построения Платонова «Парменида» — и на дальнейшую их разработку у Плотина и Прокла, преобразует феноменологию в универсальную «Диалектику», которая для него совпадает с философией вообще и которую он резко противопоставляет господствующей «метафизике» (разумея под последней, очевидно, по Гегелевскому образцу, «рассудочную метафизику», и включая в нее же не только «метафизику» в

riconoscimento internazionale che l'opera del filosofo riceveva, nel 1928 Losev venne eletto membro della Società kantiana di Berlino (Kant-Gesellschaft)[24].

Tra gli scarsi contributi, dovuti alle ragioni sopra citate, diffusi in Russia, occorre per lo meno ricordare quello del 1928 su "Evrazija", dove compare un articolo di V.E. Sezeman dedicato a *Dialektika chudožestvennoj formy,* autore l'anno ancora successivo di una recensione a *Filosofija imeni*, pubblicata sull'almanacco "Vërsty"[25]. Nello stesso periodo D.I. Čiževskij pubblica l'articolo *Filosofskie iskanija v Sovetskoj Rossii* [Ricerche filosofiche nella Russia sovietica][26] in cui fa riferimento a *Antičnyj kosmos i sovremennaja nauka*, *Filosofija imeni* e *Dialektika chudožestvennoj formy*.

Losev compare inoltre nelle *Storia della filosofia russa* di N.O. Losskij, B.V. Jakovenko e V.V. Zen'kovskij[27], che contribuiscono a renderlo noto in Occidente, oltre che nell'*Enciclopedia filosofica italiana* del 1957, in cui Leonid Gančikov, curatore dell'articolo, lo definisce un filosofo "geniale"[28]. Durante gli anni Sessanta e Settanta alcune recensioni compaiono in riviste scientifiche di area slava, soprattutto bulgara. È dagli anni Ottanta che gli articoli e le monografie si intensificano, anche in area europea: nel 1986 sulla rivista berlinese "Kunst und Literatur" compare un articolo dedicato a Losev[29].

Dopo la scomparsa del filosofo in Russia si è assistito a un crescente interesse verso la sua opera, parallelo anche alla riscoperta di altri autori in precedenza repressi a causa del loro pensiero religioso o idealistico. Nel maggio 1989 presso l'Università Statale di Mosca si è tenuto uno dei primi

---

обычном смысле слова, но и даже не только материализм, но и позитивизм и критицизм). […] по трудности, сложности, но вместе с тем и тонкости работы абстрактной мысли после «Феноменологии духа» Гегеля едва ли найдется много примеров философских построений, подобных системе Лосева], S.L. Frank, *Novaja russkaja filosofskaja sistema* [Il nuovo sistema filosofico russo], in "Put'" № 9, Paris 1927, pp. 89-90. Nello stesso articolo Frank definisce inoltre Losev «forse il miglior esperto russo di filosofia antica» [...] едва ли не лучшим русским знатоком античной философии].

[24] Cfr. *Pis'mo Kantovskogo Obščestva A.F. Losevu* [Lettera della società kantiana a A.F. Losev], in "Bjulleten' Biblioteki "Dom A.F. Loseva"" [Bollettino della biblioteca "Dom A.F. Loseva"], № 19, URL: http://www.losev-library.ru/?pid=8243 (consultato in data 10/05/15).

[25] Cfr. V.E. Sezeman, *Filosofija imeni* [Filosofia del nome], in "Vërsty", № 3, pp. 163-169.

[26] D.I. Čiževskij, *Filosofskie iskanija v Sovetskoj Rossii* [Ricerche filosofiche nella Russia sovietica], in "Sovremennye zapiski", № 37, Paris 1928, pp. 510-517. Lo stesso articolo compare anche in "Ruch filosoficky", t. 7, Praha 1928, pp. 250-252.

[27] Rispettivamente: N.O. Losskij, *Istorija russkoj filosofii* [Storia della filosofia russa], trad. dall'ingl. N. Duddington, Izdatel'stvo Inostrannoj literatury, Moskva 1954, pp. 296-299; B.V. Jakovenko, *Istorija russkoj filosofii*, Respublika, Moskva 2003, pp. 407-408; V.V. Zen'kovskij, *Istorija russkoj filosofii*, Feniks, Moskva 1999, pp. 427-434.

[28] Cfr. L. Gančikov, voce "Losev, Aleksandr Fedorovič" (*sic*!), in *Enciclopedia filosofica*, vol. 3, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia; Roma 1957, pp. 164-166.

[29] Cfr. *Ein Gesprach mit dem Altphilologen Aleksej Losev*, in "Kunst und Literatur", Berlin 1986, pp. 579-593.

convegni dedicati interamente a Losev, e da allora annualmente si organizzano giornate loseviane a Mosca e a Novočerkassk, nella città natale del filosofo.
Inoltre negli ultimi anni gli studi su Losev si sono moltiplicati soprattutto grazie all'attività editoriale di Dom Loseva, che ha dato alle stampe nuovi materiali e pubblicato edizioni commentate delle opere, e che organizza seminari e convegni sulla filosofia loseviana.
Del filosofo viene indagato soprattutto il pensiero estetico – V.V. Vyčkov, Ju.N. Cholopov, M. Uzelac, K.V. Zenkin, V.V. Bibichin –, la filosofia del nome – L.A. Gogotišvili, A.G. Rezničenko –, la filosofia della matematica – V.P. Troickij – e la riflessione culturologica – A.L. Dobrochotov. Lo studioso Alexander Haardt ha inoltre dedicato una monografia in lingua tedesca alla fenomenologia in Russia, con particolare attenzione alle opere di Špet e Losev[30].
Attualmente le ricerche su Losev riguardano principalmente la riflessione su Cusano – di cui il filosofo è stato il primo traduttore in russo, e che sarà oggetto di un'opera inedita di prossima uscita –, le intersezioni tra Losev e la linguistica contemporanea – H. Kusse –, e lo studio e la ricerca di nuovi materiali della prima metà del XX secolo.

Traduzioni

Dialektika mifa è forse l'opera più tradotta, ed è attualmente disponibile in tedesco (1994), inglese (1996, 2003), ungherese (2000), spagnolo (1998), lituano (1990), serbo (2000), bulgaro (2003), ceco (2006), giapponese (2006). Altra importante traduzione in lingua straniera è l'edizione tedesca di *Dialektika chudožestvennoj formy*, pubblicata a Monaco con prefazione di Alexander Haardt già nel 1983, dunque la prima opera di Losev edita in lingua straniera in Occidente.
Anche *Filosofija imeni* ha ricevuto grande attenzione. Dopo la prima ristampa in russo dalla prima edizione del 1927 nella raccolta *Bytie. Imja. Kosmos* [Essere. Nome. Cosmo, 1993], l'opera è stata tradotta in bulgaro (1994) e serbo (1996). In area slava vanno inoltre ricordate le traduzioni di *Vladimir Solov'ev* (in estone, 1994) e di *Muzyka kak predmet logiki*, in bulgaro (1985) e ceco (2006).
Se è comprensibile una maggiore diffusione delle opere loseviana nei Paesi est-europei, anche il mondo occidentale non si è rivelato indifferente all'eredità loseviana: una versione inglese della monografia su Aristotele di Losev e A.A. Tacho-Godi compariva già nel 1990 (*Aristotle*). Inoltre nel 1984 nella raccolta "Soviet Studies in Literature" erano stati pubblicati in traduzione inglese i saggi *The Dialectic of Creative Act*, *The Problem of Variative Functioning of Poetic Language*, *On the Poetic Image*, *The Logic of Symbol*, *Language as an Instrument of Communication in the Light of*

[30] Cfr. A. Haardt, *Husserl in Russland. Phänomenologie der Sprache und Kunst bei Gustav Špet und Aleksej Losev*, W. Fink, München 1993.

Lenin's Theory of Reflection[31]. All'inizio degli anni Duemila sono apparse traduzioni di alcuni frammenti di *Veščʹ i imja* in tedesco (*Ding und Name*, 2010) e spagnolo (*Cosa y nombre*, 2001). Altre edizioni rilevanti riguardano *Dialektika chudožestvennoj formy* (T*he Dialectic of Artistic form,* 2015) e *12 tezisov ob antičnoj kulʹture* (*Twelve thesises on antique culture*, 2003).

[31] Cfr. "Soviet Studies in Literature", Armonk (N.Y.), Vol. 20, № 2-3 (1984), pp. 3-144.

Appendice. Relazioni di A.F. Losev alla GAChN

Le teorie estetico-musicali greco-antiche[1]

Tesi[2]

Parte I

1. L'estetica contemporanea con la sua classificazione delle arti meccanica secondo il tipo di materiale (pittura, scultura, ecc.) si dimostra impotente nel comprendere la musica greca antica, la quale non rientra in alcuna delle arti comunemente accettate. Di conseguenza altrettanto incompresa resta l'estetica musicale antica.

2. Le principali particolarità della musica greca si riducono a ciò che segue:

a) Essa esclude quasi l'impiego autonomo degli strumenti; gli strumenti sono pochi e di per sé inespressivi.

b) La musica greca è preminentemente vocale; è inseparabile dal testo o da altra forma di struttura logica, confina con la melodeclamazione espressiva e il recitativo.

c) Nella musica vocale predomina la monofonia; la polifonia e in generale la combinazione armonica vengono escluse, poiché l'intervallo di terza veniva percepito come dissonanza.

d) Indubbia preferenza del ritmo al *melos*, che delimitava ancora di più il valore della musica come arte autonoma.

e) La musica greca non poteva esprimere nulla, se non costrutti logici, dati nel testo, nella danza, nella religione, nello stato, e così via.

f) La musica greca è estremamente immobile; non si è quasi evoluta nel corso dei secoli.

3. Tutte queste particolarità della musica greca si comprendono pienamente sulla base della percezione del mondo (*miroošču̇ščėnie*) degli antichi greci, che consiste nella percezione di ogni cosa innanzitutto nella forma della corporeità (*telesnost'*) e della statuarietà (*statuarnost'*). La musica per l'uomo greco antico era tanto nettamente delineata e priva di alogismo quanto lo era per lui il resto dell'arte.

---

[1] La relazione di A.F. Losev *Drevne-grečeskie muzykal'no-estetičeskie teorii. Pervaja čast'* [Le teorie estetico-musicali greco-antiche. Parte prima] venne letta alla riunione plenaria della Sezione musicale del 15 gennaio 1924. La discussione della relazione si tenne durante la stessa riunione. Nel fondo GAChN presso RGALI sono conservate le tesi e il protocollo con il resoconto della discussione che vengono qui riportati. In base al foglio delle presenze (RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 3; l. 47) alla riunione del 15 gennaio erano presenti, oltre al relatore, al presidente E.K. Rozenov e al segretario M.V. Ivanov-Boreckij, anche N.Ja. Brjusova, N.S. Žiljaev, N.V. Petrov, V.M. Beljaev, M. Medvedeva, E.A. Mal'ceva e altre 6 persone la cui firma è illeggibile (15 presenti). Nel Bollettino della GAChN non vi sono riferimenti alla relazione. Nella relazione emergono i presupposti che alcuni decenni più tardi verranno elaborati in *Antičnaja muzykal'naja estetika* [L'estetica musicale antica] e in *Istorija antičnoj estetiki* [Storia dell'estetica antica, 1963-1994].

[2] Tesi della relazione di A.F. Losev *Drevne-grečeskie muzykal'no-estetičeskie teorii. Pervaja čast'*. Sezione musicale. 15 gennaio 1924. Dattiloscritto firmato da M. Medvedeva. RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 8; l. 82-82ob. Manoscritto: RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 4; l. 10-10ob, 11.

4. Parallelismo tra musica greca antica e musica europea moderna. Invece della matematica musicale e della musica matematica (di cui troviamo esempio nel c[osi]d[detto] pitagorismo) assistiamo nell'era moderna allo sviluppo dell'analisi matematica e delle forme musicali pure.

5. La concezione di tutta questa arte musicale presso i greci antichi si muoveva in tre direzioni:

a) Innanzitutto, un numero alquanto alto di teorici si occupava di indagare le forme reali della musica, della ritmica, ecc. Tale è l'orientamento MUSICALE-TEORICO (Aristosseno, Euclide, Nicomaco, Aristide, Alipio, Aristide Quintiliano, Tolomeo, e m[olti] al[tri]).

b) Inoltre, uno degli ambiti maggiormente noti dell'estetica musicale greca è l'analisi delle cause, delle forme e dei risultati dell'azione della musica sulla psiche umana. Tale è l'orientamento ANTROPOLOGICO, nel quale rientrano i pitagorici, Platone, gli stoici, Eraclito Pontico, gli eclettici e Aristide Quintiliano, così come i loro oppositori, i sofisti e gli epicurei, e tra di loro Filodemo di Gadara[3].

c) Infine, in forza del particolare carattere della musica greca, essa si avvicinò al concetto di struttura cosmica, e i pitagorici costruirono l'intero cosmo in base a determinate tonalità musicali. Tale è la teoria COSMOLOGICA della musica[4].

6. Se ci si rivolge alle teorie antropologiche, le concezioni più brillanti si osservano in Platone e Aristotele.

7. Secondo Platone

a) La musica è riproduzione diretta di stati psichici[5].

b) In virtù del fatto che essa può avere una profondissima influenza sulla psiche, essa è ginnastica dell'anima.

c) Inoltre l'uso scorretto della musica conduce, secondo Platone, all'indebolimento e all'ammorbidimento del carattere.

d) Il semplice piacere non è degno dell'arte musicale.

e) La dottrina di Platone sulle innovazioni in musica.

f) La teoria dell'educazione di Platone; scelta di determinati strumenti e di determinate melodie.

8. La dottrina della musica di Platone è tipica dell'estetica greco-antica, e resta oscura soltanto a colui che non si rende chiaramente conto della natura della musica greco-antica e della sua differenza con la musica europea moderna.

Conforme all'originale

Il segretario M. Medvedeva

23/I 1924[6]

---

[3] Cfr. A.F. Losev, *Antičnaja muzykal'naja estetika*, cit., pp. 55-58.

[4] Per una distinzione analoga dell'estetica musicale antica si veda ivi, pp. 12, 13.

[5] A questo proposito si veda ivi, p. 38, e il capitolo "Učenie Platona ob iskusstve" [La dottrina dell'arte di Platone] in *IAE*. In particolare, sulla musica per Platone, *IAE. Vysokaja klassika*, t. 1, pp. 63-64, 128-146.

[6] Aggiunta a mano.

Trascrizione della discussione del 15 gennaio 1924[7]

PROTOCOLLO № 4[8]

RIUNIONE PLENARIA DELLA SEZIONE MUSICALE del 15 gennaio 1924

Presenti:

Presidente: Segretario: M. Ivanov-Boreckij

La riunione è dedicata alla relazione di A.F. Losev: [«Le teorie estetico-musicali greco-antiche»,] una breve esposizione della quale si allega al presente protocollo.

Prima dell'inizio della relazione vengono letti e approvati i protocolli del 27/XI e del 11/XII-23, e secondo la richiesta di N.Ja. Brjusova il consiglio la esonera dall'esecuzione dell'incarico relativo al lavoro di rendicontazione del Teatro B[ol'šoj].

La discussione della relazione viene aperta da N.JA. BRJUSOVA, che fa notare come anche oggi, a distanza di 20 secoli dall'era antica, la musica non abbia acquisito una propria indipendenza e soltanto ora si nota come essa vi si avvicini, soltanto ora si osserva un momento di emancipazione.

E.K. ROZENOV ricorda che la musica vocale ha predominato sempre e ovunque su [quella] strumentale, che veniva compresa tramite <la musica> vocale e della danza. In particolare le fonti utilizzate dal relatore risalgono a filosofi-teorici dello Stato, essi […] con […] gusti, ma in loro non si possono vedere dei critici musicali. Sappiamo che gli elleni avevano una musica strumentale ben sviluppata, cosa che viene ulteriormente confermata dall'ultima scoperta in un papiro [berlinese/inglese?].

N.V. PETROV sottolinea che la musica strumentale presso gli elleni ha avuto inizio molto presto, con una sfumatura figurativa (programmaticità), composta […]. Nel [ditirambo?] si può già notare qualcosa […] nel senso che la musica era posta in primo piano, mentre le parole erano ad essa subordinate. Difficilmente è corretto il riferimento del relatore al fatto che la [*magadis*] nella concezione dei greci fosse uno strumento barbaro. I mezzi espressivi puramente musicali erano impiegati da tempo ([…] sotto forma di esecuzione a dita nude e con il [plettro]). In generale non si può osservare presso gli elleni una subordinazione della musica alla parola, vi era una gerarchia di parola, musica e […].

M. IVANOV-BORECKIJ ricorda il riferimento all'opinione sulla [tarda antichità] nella lettera di [Ammiano Marcellino], da cui risulta evidente che anche a quel tempo la musica strumentale fioriva.

E.K. ROZENOV aggiunge inoltre la sua obiezione al riferimento all'esistenza di [primi-?] strumenti nel mondo antico.

IL RELATORE risponde che il rimprovero principale che è emerso dalle obiezioni consiste nel suo [avere sottovalutato] la musica ellenica. L'idea centrale della relazione, nonostante la relatività del giudizio, è che il mondo antico, interamente imbevuto di musica, non conosceva la musica nella nostra accezione. Certamente non si può negare l'estrema

---

[7] Discussione della relazione di Losev *Drevnegrečeskie muzykal'no-estetičeskie teorii*. *Cast' I.* [Le teorie estetico-musicali greco-antiche. Parte 1]. Sezione musicale. 15 gennaio 1924. Dattiloscritto. RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 4; l. 9-9ob. Manoscritto autografo di M. Ivanov-Boreckij. RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 8; 7-7ob. Le lacune nel testo sono state parzialmente corrette sulla base dell'originale del manoscritto di M. Ivanov-Boreckij, tuttavia la grafia di quest'ultimo non è sempre chiara, per cui non è stato possibile decifrare ogni parola.

[8] La cifra 5 inizialmente indicata è stata modificata in 4.

espressività per i greci della loro arte musicale, tuttavia la percezione del mondo (*miroošču**š**čenie*) musicale e la nostra sono inconciliabili. Molto è chiaro anche dal nostro punto di vista, ad esempio, […], tuttavia nel mondo greco non osserviamo un principio spontaneo nella concezione della musica. Il relatore non nega l'esistenza della musica strumentale, ma afferma soltanto che essa veniva sovrastata da quella vocale; oltre ai lavori [dei filosofi] il relat[ore] ha utilizzato l'opera di [Abert[9]], nella quale confluiscono vari punti di vista dei teorici della musica, così che l'obiezione di Rozenov sembrerebbe cadere. Nella descrizione [della *magadis*] e di alcuni altri strumenti il relatore si è basato sul libro di Gevaert[10]; per quanto riguarda la tarda [antichità], essa è stata esclusa dal campo di indagine della relazione.

IL PRESIDENTE

IL SEGRETARIO

Le dottrine estetico-musicali greco-antiche. Il pitagorismo[11]

Tesi[12]

[Parte 2]

1. Dal punto divista dell'estetica musicale il pitagorismo racchiude tre orientamenti principali: 1) naturalistico, 2) naturalistico-matematico e 3) speculativo-matematico.

2. Il primo tipo sorge all'interno dell'atomismo pitagorico, uno degli iniziatori di questo tipo di ricerche va considerato Democrito.

3. L'ingenuità e il naturalismo di tali concezioni presto determinano una reazione sotto forma della dottrina delle proporzioni dei toni musicali del pitagorismo più tardo di Archita, Ippaso di Metaponto, Filolao e altri.[13]

4. A ciò Platone aggiunge le costruzioni matematico-speculative descritte dettagliatamente nel dialogo *Timeo*. Analisi del cosmo musical-matematico di Platone.

---

[9] Verosimilmente si tratta del lavoro del musicologo tedesco Hermann Abert (1871-1927) *Die Lehre vom Ethos in der Griechischen Musik* (Leipzig 1899). Cfr. il commento di Losev relativo al volume di Abert in *Ant muz est*, p. 301.

[10] Verosimilmente si tratta del lavoro in due volumi di F.A. Gevaert (1828-1908) *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* (Gand 1875-1881).

[11] La seconda parte della relazione di A.F. Losev *Drevne-grečeskie muzykal'no-estetičeskie učenija. Pifagorejstvo* [Le dottrine estetico-musicali greco-antiche. Il pitagorismo] venne presentata alla riunione della Sezione musicale della RAChN il 12 febbraio 1924.

[12] Tesi della relazione di A.F. Losev *Drevne-grečeskie muzykal'no-estetičeskice učenija. Pifagorejstvo*. Sezione musicale. 12.II.1924. Dattiloscritto: RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 8; l. 86; Manoscritto: RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 4; l. 12.

Secondo il foglio delle presenze del 12 febbraio (RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 3; l. 48), oltre al relatore, tra i presenti figurano: P.I Senicja, S.N. Popov, A.A. Cochlovkina, M. Medvedeva, M. Ivanov-Boreckij, N.V. Petrov, G.E. Konjus, E.A. Mal'ceva, E.K. Rozenov, E. Novickij (invitato) e altre due persone le cui firme sono illeggibili (13 presenti). Non sono stati rinvenuti materiali relativi alla discussione della seconda parte della relazione.

[13] Cfr. A.F. Losev, *Antičnaja muzykal'naja estetika* [L'estetica musicale antica], Muzgiz, Moskva 1960, pp. 25-31.

5. Spiegazione storica dell'invariabilità durante i secoli del sistema pitagorico.

ACCAD[EMIA] RUS[SA] DELLE SCIENZE
ART[ISTICHE]
NARKOMPROS
RIF. № 319
3 Aprile 1924

[A.]F. LOSEV.

Древне-греческие музыкально-эстетические теории

Тезисы

ч. I.

1. Современная эстетика с ее механической классификацией искусств по типу материала (живопись, скульптура и т.д.) оказывается бессильной понять древне-греческую музыку, которая не входит ни в одно из общепринятых искусств. Отсюда столь же непонятной остается и античная музыкальная эстетика.

2. Главные особенности греческой музыки сводится к следующему:

a) Она почти исключает самостоятельное использование инструментов; инструменты малочисленны и сами по себе маловыразительны.

b) Греческая музыка – по преимуществу вокальная; она неотделима от текста или другой формы логического построения, гранича выразительной мелодекламацией и речитативом.

c) В вокальной музыке господствует одноголосие; многоголосие и вообще гармоническое сочетание исключены, поскольку терция переживалась как диссонанс.

d) Безусловное предпочтение ритма перед мелосом, что еще более суживало значение музыки как самостоятельного искусства.

e) Греческая музыка ничего не могла выражать помимо логических оформлений, данных в тексте, в танце, в религии, государстве и т.д.

f) Греческая музыка до крайности стационарна; она почти не развивалась в течение веков.

3. Все эти особенности греческой музыки вполне понятны на основе общего мироощущения древних греков, сводившегося к восприятию всего, главным образом, под формой телесности и статуарности. Музыка у древнего грека была также строго очерчена и лишена алогизма, как и все прочее искусство у него.

4. Параллель древне-греческой музыки с ново-европейской. Вместо музыкальной математики и математической музыки (пример чего в т[ак] н[азываемом] пифагорействе) мы находим в новое время развитие математического анализа и чистых музыкальных форм.

5. Осознание всего этого музыкального искусства у древних греков двигалось в трех направлениях:

a) прежде всего, довольно большое число теоретиков занималось изучением реальных форм музыки, ритмикой и пр. Это – МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ направление (Аристоксен, Эвклид, Никомах, Алипий, Аристид Квинтиллиан, Птоломей, и мн[огие] др[угие]).

b) Далее, одна из популярнейших областей греческой музыкальной эстетики – выяснение причины, форм и результатов влияния музыки на человеческую психику. Это – АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЕ направление, куда относятся пифагорейцы, Платон, Аристотель, стоики, Гераклит Понтийский, эклектики и Аристид Квинтиллиан, равно как и их оппоненты – софисты и эпикурейцы и среди них Филодем Годарский.

c) Наконец, в виду специфического характера греческой музыки, она доходила до понятия космического устройства, и пифагорейцы строили весь космос в согласии с определенными тональностями в музыке. Это – КОСМОЛОГИЧЕСКАЯ теория музыки.

6. Если обратиться к антропологическим теориям, то наиболее яркие концепции мы находим у Платона и Аристотеля.

7. По Платону

a) Музыка – непосредственное воспроизведение психических состояний.

b) В виду того, она может оказывать глубочайшее влияние на психику; она – гимнастика души.

c) Также злоупотребление музыкой ведет, по Платону, к размягчению и изнеживанию характера.

d) Простое удовольствие не достойно музыкального искусства.

e) Учение Платона о нововведениях в музыке.

f) Воспитательная теория Платона; выбор определенных инструментов и определенных мелодий.

8. Учение Платона о музыке – типично для древне-греческой эстетики, и непонятно лишь для того, кто не отдает себе ясного отчета в характере древне-греческой музыки и ее отличии от ново-европейской музыки.

С подлинным верно

Секретарь
М. Медведева

23/I 1924 г.

Стенограмма прений 15 января 1924 г.

ПРОТОКОЛ № 4

ЗАСЕДАНИЯ ПЛЕНУМА МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕКЦИИ от 15 января 1924 года.

Присутствовали:

Председатель: Секретарь М. Иванов-Борецкий

Заседание посвящается докладу А.Ф. Лосева: [«Древне-греческие музыкально-эстетические теории»,] краткое изложение которого прилагается к настоящему протоколу.

Перед началом доклада зачитываются и утверждаются протоколы от 27/XI и 11/XII-23 г. и согласно заявления Н.Я. Брюсовой пленум отводит ее от исполнения поручения, относящегося к работе по обследованию Б[ольшого] Театра.

Прения по докладу открывает Н.Я. БРЮСОВА, которая замечает, что и ныне, спустя 20 столетий после античного мира, музыка не обрела своей свободы и лишь сейчас заметно, что идет к этому; лишь теперь наблюдается момент раскрепощения.

Э.К. РОЗЕНОВ напоминает, что вокальная музыка всегда и всюду преобладала [над] инструментальной, которая и стала-то понятой чрез вокальную и танцевальную. В частности – источники, которыми пользовался докладчик, исходят от философов – устроителей государств, они […] с […] вкусами, но в них нельзя видеть музыкальных критиков. Мы знаем, что у эллинов была стройно развившаяся инструментальная музыка, что лишний раз подтверждает последняя находка в [берлинском/британском-?] папирусе.

Н.В. ПЕТРОВ указывает, что очень рано началась у эллинов инструментальная музыка, с изобразительным оттенком (программность), сочиняемая по […]. В [диффирамбе-?] можно уже видеть нечто […] в том смысле, что музыка была на первом плане, а слова подчинялись ей. Вряд-ли правильно указание докладчика, что [магадис] был варварским инструментом в представлении греков. Чисто музыкальные средства выразительности были издавна использованы ([…] в виде игры пальцами и [плектром]). В общем нельзя видеть у эллинов подчиненности музыки слову, была соподчиненность слова, музыки и […].

М. ИВАНОВ-БОРЕЦКИЙ напоминает указание отношения к [поздней античности] в письме [Аммиана Марцеллина], из которого видно, что и в то время инструментальная музыка процветала.

Э.К. РОЗЕНОВ добавляет еще свое возражение ссылкой на существование [первых-?] инструментов в античном мире.

ДОКЛАДЧИК отвечает, что главный упрек, который слышится в возражениях, заключается в том, что им [недооценена] эллинская музыка. Основная мысль доклада, при всей относительности оценки, что древний мир, весь пропитанный музыкой, музыки в нашем понимании не знал. Конечно, нельзя отрицать величайшей выразительности для греков их музыкального искусства, но их музыкальное мироощущение и наше – несовместимы. Многое и с нашей точки зрения понятно, например, […], но стихийного начала мы в древнем мире в понимании музыки не найдем. Доклад не отрицал существования инструментальной музыки, а утверждал лишь, что она покрывалась вокальной; кроме сочинений [философов] доклад[чик] пользовался и книгой [Аберта], в которой сведены многие воззрения музыкальных теоретиков, таким образом, это возражение Розенова как будто отпадает. В характеристике [магадиса] и некоторых других инструментов докладчик опирался на книгу Геварта; что касается поздней [античности], то она была исключена из поля зрения доклада.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

СЕКРЕТАРЬ

Древне-греческие музыкальные эстетические учения. Пифагорейство

Тезисы

[ч. 2]

1. С точки зрения музыкальной эстетики Пифагорейство содержит в себе три главных направления: 1) натуралистическое, 2) натуралистическо-математическое и 3) спекулятивно-математическое.

2. Первый тип возникает в недрах пифагорейского атомизма при чем одним из зачинателей этого рода исследований необходимо считать Демокрита.

3. Наивность и натурализм этих воззрений скоро вызывает реакцию в виде учения о пропорциях музыкальных тонов более позднего пифагорейства, Архита, Гиппаса, Филолая и др.

4. Платон добавляет к этому математически-спекулятивные конструкции, наиболее подробно обрисованные им в диалоге «Тимей». Анализ математически-музыкального космоса у Платона.

5. Историческое объяснение многовековой устойчивости пифагорейской системы.

РОС[СИЙСКАЯ] АКАД[ЕМИЯ]
ХУДОЖ[ЕСТВЕННЫХ] НАУК
НАРКОМПРОС
ВХОД. № 319
3 Апреля 1924 г.

[А.]Ф. ЛОСЕВ.

Estetica e matematica[14]

Tesi[15]

1. Il compito dell'estetica come scienza principale deve essere il riconoscimento della logica dell'oggetto estetico, o, in altri termini, la costruzione logica dell'oggetto estetico.
2. La fissazione della struttura logica dell'oggetto estetico deve precedere tutte le scienze della ricezione estetica e della produzione artistica quali scienze di *fatti*[16]. L'analisi *semantica* precede l'analisi *fattuale* dell'oggetto.
3. Inconcepibilità e impossibilità dei punti di vista fisico, fisiologico e psicologico senza il preliminare logico-fenomenologico.
4. Nella chiarificazione dell'aspetto logico-fenomenologico dell'oggetto estetico ha un valore essenziale quella scienza fenomenologica rigorosa che oggi viene definita teoria degli insiemi e che rappresenta un settore particolare della matematica.
5. La teoria degli insiemi svela precisamente la *logica* dell'oggetto estetico, così come dell'oggetto in generale, e per questo un ragionevole utilizzo di tale dottrina conduce al riconoscimento non dell'intera profondità dell'oggetto estetico, ma soltanto del suo momento strutturale-determinante.
6. Descrizione delle categorie fondamentali della teoria degli insiemi:
   a) *Menge*, elemento e parte.
   b) equivalenza, rappresentazione e potenza.
   c) potenza e tipo.
   d) insiemi infiniti e finiti.

7. Parallelismi tra la teoria degli insiemi e la fenomenologia di Husserl.
8. Alcune considerazioni riguardo il possibile coinvolgimento di altri settori della matematica superiore nel riconoscimento dell'oggetto estetico.
9. Parallelismi tra gli elementi fondamentali della coscienza musicale e le categorie dell'analisi matematica.

---

[14] La relazione di A.F. Losev *Estetika i matematika* [Estetica e matematica] venne presentata alla riunione del Settore Fisico-psicologico del 10 aprile 1924. La discussione della relazione si svolse durante la stessa riunione. Secondo il Protocollo № 28, la riunione del 10 aprile fu presieduta da I.P. Karpov. Alla riunione erano presenti 11 membri della GAChN, tra cui figurano P.N. Kanterev, N.V. Petrov, I.N. D'jakov. Cfr. foglio delle presenze in RGALI f. 941 op. 12 e.ch. 6; l. 71.

[15] Tesi della relazione di A.F. Losev *Estetika i matematika* [Estetica e matematica]. Settore Fisico-psicologico. 10 aprile 1924. Manoscritto autografo di A.F. Losev. RGALI f. 941 op. 12 e.ch. 6; l. 5ob, 6.

[16] La distinzione husserliana tra scienze di fatti e scienza eidetica verrà ripresa da Losev in *Filosofija imeni*, cfr. *FI*, pp. 765-768.

Trascrizione della riunione del 10 aprile 1924[17]

Dopo la lettura della relazione la parola viene data a N.V. Petrov, che sottolinea come musica e matematica abbiano molto in comune da molto tempo. L'uomo non soltanto recepisce la musica, ma la crea; se non vi fosse quest'ultimo atto, essa non sarebbe arte.

I.N. D'jakov afferma che nella relazione si parlava di musica e matematica, tali correlazioni sono già state messe in luce da tempo, per cui la relazione in tal senso non ha dimostrato nulla di nuovo. Il relatore ha sottolineato molte somiglianze tra l'oggetto della matematica e dell'estetica, ma ha del tutto tralasciato la differenza tra di esse, dalla relazione si evince che la matematica assorbe completamente l'estetica, anche se in realtà non è così. P.N. Kanterev afferma che per lui gran parte della relazione è condivisibile, ma crede che la teoria degli insiemi non si possa identificare completamente con il vissuto estetico. P.I. Karpov. Il relatore tramite [espressioni?] inaccettabili vuole [escludere?] la fisica, la fisiologia e la psicologia dalla possibilità di studiare i vissuti estetici, ma ovviamente non si può fare a meno di tali scienze. Il relatore crede che la matematica coincida con la possibilità di un'analisi completa delle questioni estetiche, ma evidentemente non ha considerato fino in fondo tale problema. Per prima cosa, la matematica viene studiata tramite [la parola], che agisce su tutte le sfere psichiche, mentre la musica agisce principalmente sulla sfera delle emozioni, e inoltre, come ha fatto notare N.V., non soltanto viene recepita, ma stimola un'attività creativa, o semplicemente viene recepita come stimolo piacevole o spiacevole, cosa che non riscontriamo nella matematica, dal momento che essa viene recepita da tutti allo stesso modo. Il relatore porta l'esempio della Nona sinfonia, presupponendo che questa resti sempre la stessa; secondo noi la Nona sinfonia in tutti i tempi viene recepita in modo diverso e viene analizzata da diversi punti di vista. Con il perfezionamento dell'apparato uditivo la Nona sinfonia indubbiamente verrà recepita diversamente rispetto ad ora, perciò in futuro essa sarà un'altra opera.
A.F. Losev. La ricezione della musica è un'attività creativa, questo è vero, ma a me ciò non interessa, a me interessa qualcosa di ideale che unifichi le fasi del processo estetico. Nella mia relazione in effetti si parla più di musica, ma questo è un caso, dal momento che la musica mi è più vicina, tuttavia in generale intendevo riferirmi all'estetica. La relazione tra musica e matematica è stata fissata da tempo, ma mi sembra che lo si debba ricordare, poiché la contemporaneità si è allontanata da tale questione. L'estetica filosofica non può fare a meno degli insiemi. Non identifico l'estetica con la matematica, ma mostro soltanto una relazione strutturale. La Nona sinfonia sarà studiata diversamente, può cambiare la sua ricezione, ma tuttavia essa resterà.

Il Presidente P. Karpov

[17] Discussione della relazione di A.F. Losev *Estetika i matematika* [Estetica e matematica]. Settore Fisico-psicologico. 10 aprile 1924. Manoscritto autografo di P.I. Karpov. RGALI f. 941 op. 12 e.ch. 6; l. 70-70ob.

Эстетика и математика

Тезисы

1. Задачей эстетики как принципиальной науки должен быть осознание логики эстетического объекта или, другими словами, логическая конструкция эстетического предмета.
2. Фиксирование логической структуры эстетического предмета должно предшествовать всем наукам об эстетическом восприятии и о художественном произведении, как наукам о *фактах*. *Смысловой* анализ предшествует *фактическому* анализу предмета.
3. Немыслимость и невозможность физической, физиологической и психологической точки зрения без предварительной логико-феноменологической.
4. В выяснении логико-феноменологической стороны эстетического предмета существенное значение имеет та точная феноменологическая наука, которая теперь называется учением о множествах и представляет собой специальный отдел математики.
5. Учение о множествах вскрывает именно *логику* эстетического предмета, как равно и предмета вообще, и потому разумное употребление этого учения ведет к осознанию не всей глубины эстетического предмета, но лишь его структурно-оформляющего момента.
6. Характеристика основных категорий учения о множествах:

   a) множество, элемент и часть.
   b) эквивалентность, отображение и мощность.
   c) мощность и тип.
   d) бесконечные и конечные множества.

7. Параллели между учением о множествах и феноменологией Гуссерля.
8. Некоторые замечания относительно возможного привлечения других областей высшей математикой к осознанию эстетического предмета.
9. Параллели между основными элементами музыкального сознания и категориями математического анализа.

Стенограмма прений 10 апреля 1924 г.

По прочтении доклада слово предоставлено Н.В. Петрову, указавшему на то, что музыка и математика имеют много общего с давнего времени. Музыку человек не просто воспринимает, а творит; если бы последнего акта не было, то это не было бы искусством.

И.Н. Дьяков сказал, что в докладе говорилось о музыке и математике, данные взаимоотношения выявлены давно, а потому доклад ничего нового в этом отношении не проявил. Докладчик указывал много сходств между предметом математики и эстетики, но совершенно упустил разницу между ними, по докладу выходит, что математика совершенно поглощает эстетику, но ведь этого на самом деле нет. П.Н. Каптерев говорит, что многое для него в докладе приемлемо, но думает, что учение о множестве нельзя вполне отождествить с эстетическим переживанием.

П.И. Карпов. Докладчик при помощи не приемлемых [вы?]ражений желает [изгнать?] физику, физиологию и психологию от возможности изучать эстетические переживания, но без этих наук, конечно, обойтись нельзя. Докладчик думает, что математика совпадает с возможностью полного изучения эстетических вопросов, но он, по-видимому не совсем полно продумал данный вопрос. Уже одно, что математика изучается при помощи [слова], действующего на все психические сферы, тогда как музыка действует главным образом на сферу эмоций, кроме того, как справедливо заметил Н.В., музыка не только воспринимается, но она заставляет творить или же просто воспринимается как приятный или неприятный раздражитель, чего мы не находим в математике, т[ак] к[ак] она всеми воспринимается одинаково. Докладчик приводит в пример 9-ую симфонию, предполагая, что последняя всегда останется таковою, по нашему мнению, 9 симфония во все времена воспринимается разно и изучается с различных точек зрения. При усовершенствовании слухового аппарата 9 симфония несомненно будет восприниматься иначе, чем она воспринимается в настоящее время, поэтому в будущем это будет иное произведение.
А.Ф. Лосев. Восприятие музыки есть творчество, это правильно, но меня оно не интересует, меня интересует нечто идеальное, что должно объединять этапы эстетического процесса. В моем докладе действительно больше говориться о музыке, но это случайность, т[ак] к[ак]музыка мне ближе, но вообще-то я имел в виду эстетику. Связь между музыкой и математикой установлена давно, но мне кажется, что об этом необходимо напомнить, т[ак] к[ак] от данного вопроса отошла современность. Философская эстетика не может обойтись без множества. Я не отождествляю эстетику с математикой, а вывожу только структурную связь. 9 симфония будет изучаться разно, может измениться и ее восприятие, но она все-же останется.

Председатель П. Карпов

[Comunicazione di A.F. Losev sull'organizzazione dei lavori presso la commissione nel prossimo futuro][18]

1. La sottosezione di storia dell'estetica presso il Settore filosofico della RAChN ha l'obiettivo di articolare sistematicamente l'estetica nella sua evoluzione storica, basandosi principalmente *sull'analisi dei concetti estetici fondamentali* che si sono venuti a creare in diversi rappresentanti dell'estetica.

2. Appare necessario lo studio e la sintesi del materiale soprattutto in quegli ambiti della storia dell'estetica che sono meno indagati dalla scienza contemporanea, per questo la sottosezione di storia dell'estetica deve prestare attenzione principalmente ai problemi delle *origini dell'estetica come scienza* e alle prime precise formulazioni dei concetti estetici.

[18] La presente comunicazione venne letta alla riunione del Presidio della Commissione di storia dell'estetica del settore filosofico il 19 aprile 1924. Secondo il Protocollo № 1, alla riunione presero parte G.G. Špet, A.F. Losev, V.P. Zubov. Il testo dattiloscritto è conservato nel fondo GAChN 941 op. 14 e.ch. 13; l. 1.

3. La sottosezione di storia dell'estetica si concentrerà sui concetti estetici sviluppati sia dai rappresentanti del pensiero filosofico, sia dalle *figure che lavorano nell'ambito dell'arte*, in quanto esse si sono occupate di questi problemi.

4. Sulla base di questi principi viene programmata la seguente serie di relazioni:

1. A.F. Losev. *Pifagorejskoe učenie o čisle i garmonii i sovremennoe učenie o množestvach* [La dottrina pitagorico su numero e armonia e la moderna teoria degli insiemi].

2. A.F. Losev. *Proischoždenie teorii estetičeskogo predmeta (Demokrit, Platon, Plotin)* [L'origine della teoria dell'oggetto estetico (Democrito, Platone, Plotino)].

3. A.F. Losev. *O ponjatii vozvyšennogo u Longina* [Sul concetto di sublime nello Pseudo-Longino].

4. A.F. Losev. *Ob estetičeskom predmete u Plotina* [Sull'oggetto estetico in Plotino][19].

5. A.G. Gabričevskij. *O ponjatii iskusstva u Vakkenrodera* [Sul concetto di arte in Wackenroder].

6. A.G. Gabričevskij. *Učenie Gete o chudožestvennoj forme* [La dottrina della forma artistica di Goethe].

7. A.G. Gabričevskij. *O ponjatii iskusstva u Morica* [Sul concetto di arte in Moritz].

8. A.S. Achmanov. *O ponjatii "chudožestvennogo produkta" u Šellinga* [Sul concetto di "prodotto artistico" in Schelling].

9. P.S. Popov. *O ponjatii simvola u Šellinga* [Sul concetto di simbolo in Schelling].

10. M.I. Kagan. *O ponjatii estetiki u Kanta* [Sul concetto di estetica in Kant].

11. S.N. Ekzempljarskaja. *O ponjatii muzyki u Kanta* [Sul concetto di musica in Kant].

12. A.L. Sakketti. *O ponjatii čistogo čustva u Kogena* [Sul concetto di sentimento puro in Cohen].

13. B.A. Focht.
14. V.P. Zubov.

} si sono impegnati a presentare relazioni, ma non ne hanno ancora comunicato i temi.

[19] Della relazione finora è stata ritrovata soltanto la discussione, che avvenne il 13 maggio 1924 presso la Commissione di storia delle dottrine estetiche, cfr. RGALI 941 op. 12 e.ch. 13; l. 4-4ob.

[Сообщение А.Ф. Лосева о порядке занятий в комиссии на ближайшее время]

1. Подотдел истории эстетики при философском Отделении Р.А.Х.Н. имеет целью систематическую разработку эстетики в ее историческом развитии, базируясь, главным образом, *на анализе основных эстетических понятий*, как они формировались у разных представителей эстетики.

2. Представляется необходимым исследование и сводка материала, прежде всего, в тех областях истории эстетики, которые менее затронуты в современной науке, почему подотдел истории эстетики должен обратить главное внимание на вопросы *происхождения эстетики как науки* и первые четкие формулировки эстетических понятий.

3. Подотдел истории эстетики будет интересоваться эстетическими понятиями, развитыми как у представителей философской мысли, так *и у деятелей искусства*, поскольку они были заняты этими проблемами.

4. Согласно с этими принципами намечен ряд следующих докладов:

1. А.Ф. Лосев. Пифагорейское учение о числе и гармонии и современное учение о множествах.

2. А.Ф. Лосев. Происхождение теории эстетического предмета (Демокрит, Платон, Плотин).

3. А.Ф. Лосев. О понятии возвышенного у Лонгина.

4. А.Ф. Лосев. Об эстетическом предмете у Плотина.

5. А.Г. Габричевский. О понятии искусства у Ваккенродера.

6. А.Г. Габричевский. Учение Гете о художественной форме.

7. А.Г. Габричевский. О понятии искусства у Морица.

8. А.С. Ахманов. О понятии «художественного продукта» у Шеллинга.

9. П.С. Попов. О понятии символа у Шеллинга.

10. М.И. Каган. О понятии эстетики у Канта.

11. С.Н. Экземплярская. О понятии музыки у Канта.

12. А.Л. Саккетти. О понятии чистого чувства у Когена.

13. Б.А. Фохт.

} Обещали доклады, но тем пока не сообщали.

14. В.П. Зубов.

Il metodo fenomenologico nell'estetica musicale (a proposito della raccolta «De musica»)[20]

Tesi[21]

1. Breve descrizione della situazione attuale dell'estetica music[ale] e valore della raccolta «De musica».

2. Il difetto principale delle concezioni degli autori della raccolta è l'incapacità di identificare l'autentico fenomeno musicale ed estetico, nonostante la correttezza del punto di vista metodologico generale da cui gli autori sono guidati.

3. *I. Glebov*[22] nell'articolo "Il valore della musica" fornisce definizioni troppo generiche delle correlazioni funzionali, applicabili non soltanto a ogni fenomeno estetico, ma anche all'oggetto extra-estetico.

4. *R. Gruber* nell'articolo «Il problema dell'incarnazione music[ale]», che non si distingue per originalità nella fissazione degli stadi del processo artistico e creativo, riporta materiale psicologico alquanto interessante tratto dalle biografie e dalle memorie dei compositori.

5. L'interesse di *B. Zotov* consiste nella sua fenomenologia antipsicologistica, che tuttavia è impotente nel descrivere la musicalità pura. Questa viene ridotta da lui a vaghe riflessioni sulla spiritualità e sulla tensione verso l'infinito.

6. *I. Glebov* nell'articolo "Il processo di formazione della sostanza sonora" fornisce formule molto valide, che tuttavia sono applicabili a ogni "sostanza" in generale, non soltanto "sonora" e non soltanto ["] musicale".

7. L'articolo di *S. Ginzburg* «I principi fondamentali della teoria della conoscenza storico-musicale» e [l'articolo] di *A. Finagin* «Sistematica dei saperi musical-teoretici» risentono

---

[20] La relazione di A.F. Losev *Fenomenologičeskij metod v muzykal'noj estetike. Po povodu sbornika "De musica"* [Il metodo fenomenologico nell'estetica musicale. A proposito della raccolta "De musica"] venne presentata alla riunione della Commissione di estetica musicale presso la Sezione musicale del 2 ottobre 1924. Secondo il protocollo della riunione del Settore teorico della Sezione musicale del 2 ottobre (RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 10; l. 81) oltre al relatore, al presidente L.L. Sabaneev, e al segretario N.V. Petrov, ad essa presero parte anche G.E. Konjus, S.N. Ekzempljarskaja, M.I. Medvedeva, E.K. Rozenov, N.S. Žiljaev (8 presenti). Nel Bollettino della GAChN non si fa riferimento alla relazione.

La raccolta "De musica" qui recensita risale al 1923. Il 25 febbraio 1926 Losev presenterà inoltre una relazione relativa al secondo numero dell'omonima raccolta, dal titolo *Po povodu knigi "De musica". Vremennik razrjada istorii i teorii muzyki Gosudarstvennogo Instituta istorii iskusstv* [A proposito del libro "De musica". Cronaca del settore di storia e teoria della musica dell'Istituto statale di storia delle arti, № 1, Leningrad 1925]. Le tesi e il protocollo della discussione sono stati pubblicati da A.G. Dunaev, *op. cit*., pp. 206-208.

Il ritrovamento delle tesi del 1924 confermerebbe inoltre l'attribuzione a Losev proposta da D.O. Čechovič della recensione al primo e al secondo numero della raccolta uscita sulla rivista "Muzykal'noe obrazovanie" [Educazione musicale, 1926, № 5-6, pp. 108-111], che riporta in calce la sigla "A.L.". Cfr. *Neizvestnyj Losev: Štrichi k tvorčeskoj biografii* [Losev inedito: tratti per una biografia dell'attività creativa], in "Apokrif" № 1 (1992), pp. 110-114.

[21] Tesi della relazione di Losev *Fenomenologičeskij metod v muzykal'noj estetike (po povodu sbornika "De musica").* Sezione musicale. 2 ottobre 1924. Manoscritto autografo di Losev. RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 10; l. 198-198ob.

[22] Pseudonimo di B.V. Asaf'ev (1884-1949), musicologo, compositore e critico musicale. Asaf'ev sarà membro corrispondente della Sezione musicale della GAChN, cfr. Protocollo № 147 del 3 febbraio 1927, RGALI f. 941 op. 12 e.ch. 26; l. 112. Il dialogo tra Losev e Asaf'ev è stato messo a tema da M.M. Gamajunov, che individua alcuni punti di contatto tra *Muzyka kak predmet logiki* e *Muzykal'naja forma kak process* (1930), cfr. M.M. Gamajunov, *op. cit.*, pp. 914-916.

della banalità dei loro costrutti, fornendo punti di vista universalmente noti sulla musica ed evitando uno studio rigoroso della metodologia della scienza della musica, anche se il loro interesse consisterebbe proprio in questo.

8. Così, dobbiamo accogliere la raccolta come primo accenno a un'estetica autentica, fenomenologica, tuttavia va notato che nella raccolta a tale metodo fenomenologico mancano sia piena chiarezza dei principi, sia completa e articolata applicazione di esso alla descrizione dell'autentica realtà musicale.

A.[F.] Losev

Феноменологический метод в музыкальной эстетике.

(По поводу сборника «De musica»)

Тезисы

1. Краткая характеристика современного состояния муз[ыкальной] эстетики и значение сборника «De musica».

2. Основной недостаток воззрений авторов сборника: неумение выявить подлинно эстетический и музыкальный феномен, при правильности общей методологической точки зрения, руководившей авторами.

3. *И. Глебов* в статье «Ценность музыки» дает слишком общие определения функциональных взаимоотношений, применяемых не только к любому эстетическому, но и к вне-эстетическому объекту.

4. *Р. Грубер* в статье «Проблема музык[ального] воплощения» не отличаясь оригинальностью в фиксировании стадий художественно-творческого процесса, привлекает довольно интересный психологический материал из биографий и мемуаров композиторов.

5. *Б. Зотов* интересен свой анти-психологической феноменологией, но беспомощен в описании чистой музыкальности. Она сводится у него на неопределенные рассуждения об одухотворенности и стремлении в беспредельное.

6. *И. Глебов* в статье «Процесс оформление звучащего вещества» дает очень хорошие формулы, пригодные однако вообще для всякого «вещества», не только «звучащего» и не только [«]музыкального».

7. Статья *С. Гинзбурга* «Основоположения теории музыкально-исторического знания» и [статья] *А. Финагина* «Систематика музыкально-теоретических знаний» страдают банальностью своих построений, давая общеизвестные воззрения на музыку, и отказываясь от строгой проработки методологии науки о музыке, хотя это-то только и было бы интересно.

8. Таким образом, необходимо приветствовать сборник как первый намек на подлинную, феноменологическую эстетику, но необходимо отметить, что этому феноменологическому методу не хватает в сборнике ни полной принципиальной ясности, ни полного и стройного применения его к описанию подлинной музыкальной действительности.

А.[Ф.] Лосев

Sui principi dell'estetica musicale[23]

Tesi[24]

1. L'estetica musicale deve porsi, innanzitutto […] dal punto di vista della difesa dell'ascolto reale da qualsivoglia ingerenza delle scienze fisiche e metafisiche.

a) Il sapere fisico-fisiologico-psicologico ha un oggetto del tutto secondario, non [~~avente~~] legato alla musica sotto alcun aspetto essenziale.

b) Le dottrine metafisiche, il cui valore consisteva nel rapporto vivo e soggettivo con l'arte, soltanto da tale punto di vista possono avere questo o quel valore. Il loro valore in quanto sapere esatto è assai ristretto.

2. L'estetica musicale è scienza esatta dell'ascolto nelle sue forme artistiche. Da qui deriva la prima suddivisione dell'estetica musicale:

a) La dottrina generale della forma artistica;

b) La dottrina della forma specificatamente musicale.

3. La prima non si differenzia sostanzialmente dalla dottrina della forma artistica in generale, e soltanto in forza dell'imperante psicologismo e soggettivismo in estetica musicale deve occupare un posto anche nell'estetica musicale. Le categorie fondamentali che fanno parte del concetto di forma artistica sono: 1) espressione (*vyraženie*) e ciò che è espresso (*vyražaemoe*), 2) il carattere eidetico dell'espressione e di ciò che è espresso (vale a dire il significato e la presenza in esso dell'idea di un ordine) e 3) adeguatezza (*adekvacija*) di espressione e di ciò che è espresso.

4. L'oggetto musicale specifico viene costruito tramite i seguenti concetti: 1) espressione nel *divenire* ed espressione come *divenire*, 2) il divenire come *eidos* (con tutte le categorie che rientrano in esso).

5. Successivamente, dopo avere definito l'oggetto musical-specifico, è necessario suddividere la sfera ottenuta a partire dal fatto che tale oggetto è eidetico. Da qui derivano i principi fondamentali dell'oggetto musicale.

I. Il *divenire* dal punto di vista della categoria della *differenza.*

II. [Il *divenire* dal punto di vista della categoria dell'] *identità.*

III. [Il *divenire* dal punto di vista della categoria della] *quiete.*

IV. [Il *divenire* dal punto di vista della categoria del] *movimento.*

V. [Il *divenire* dal punto di vista della categoria dell'] *unità*[25].

---

[23] La relazione di A.F. Losev *O principach muzykal'noj estetiki* [Sui principi dell'estetica musicale] venne presentata alla riunione della Sezione musicale del 3 ottobre 1924, come riportato nel relativo manoscritto. Non sono stati ritrovati materiali relativi alla discussione, né il foglio dei presenti alla riunione. È interessante notare che nella relazione si osservano già i pensieri e le formule che qualche anno più tardi sarebbero rientrate in *Muzyka kak predmet logiki* 1927).

[24] Tesi della relazione di Losev. Sezione musicale, 3 ottobre 1924. Manoscritto autografo di Losev: RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 10; l. 199-199ob, 200.

[25] Cfr. *MPL*, pp. 487, 509.

6. In tal modo, la forma musicale è *unità data come quiete mobile della differenza autoidentica e tuttavia vista come divenire alogico*, o *vita del numero*[26].

7. Infine, da tali principi fondamentali deriva inoltre l'analisi delle forme concrete più generali delle composizioni music[ali]. Tali forme risalgono tutte al concetto di *misura* (*mernost'*) e *simmetria*[27].

8. Oltre i confini dell'estetica come disciplina principale e filosofica ha inizio l'analisi empirica delle opere music[ali]. Qui possiamo parlare di tre traguardi raggiunti: 1) l'analisi di Konjus, 2) l'analisi di Javorskij, 3) l'analisi secondo il metodo della sezione aurea di Rozenov e Sabaneev[28].

A. Losev

О принципах музыкальной эстетики

Тезисы

1. Музыкальная эстетика должна стать, прежде всего <…> на точку зрения защиты реальной слышимости от всяких посягательств физических и метафизических наук.

a) Физико-физиолого-психологическое знание имеет для себя совершенно посторонний предмет, не [~~имеющий~~] связанный с музыкой ни с какой существенной стороны.

b) Метафизические учения, которые были ценны своим живым и субъективным отношением к искусству, только с этой точки зрения и могут обладать тою или другою ценностью. Ценность их в смысле точного знания весьма узка.

2. Музыкальная эстетика есть точная наука о слышимости в ее художественных формах. Отсюда возникает первое разделение музыкальной эстетики:

a) Учение о художественной форме вообще.

b) Учение о специфически музыкальной форме.

3. Первое не отличается ничем существенным от учения о художественной форме вообще, и только в виду царящего в музыкальной эстетике психологизма и субъективизма должно иметь место и в музыкальной эстетике. Существенные категории, участвующие в понятии художественной форме суть: 1) выражение и выражаемое, 2) эйдетический характер выражения и выражаемого (т. е. смысл и наличие идеи порядка в нем) и 3) адеквации выражения и выражаемого.

4. Специфически-музыкальный объект конструируется при помощи следующих понятий: 1) выражение в *становлении* и выражение – как *становление*, 2) становление – как *эйдос* (со всеми приходящими в него категориями).

---

26 Cfr. ivi, pp. 509, 543.

27 Cfr. ivi, p. 551.

28 Cfr. ivi, pp. 572-583; *AKSN*, pp. 230-233.

5. Далее, когда определен специфически-музыкальный объект, необходимо расчленение полученной сферы в связи с тем, что этот объект – эйдетичен. Отсюда – основоположение музыкального объекта.

I. *Становление* с точки зрения категории

различия.

II. [*Становление* с точки зрения категории] *тождества.*

III. [*Становление* с точки зрения категории] *покоя.*

IV. [*Становление* с точки зрения категории] *движения.*

V. [*Становление* с точки зрения категории] *единства.*

6. Таким образом, музыкальная форма есть *единичность, данная как подвижной покой самотождественного различия и рассмотренная, однако, как алогическое становление*, или *жизнь числа*.

7. Наконец, из этих основоположений вытекает и анализ наиболее общих конкретных форм музык[альных] произведений. Эти формы восходят все к понятию *мерности* и *симметрии*.

8. Уже за пределами эстетики как преимущественной и философской дисциплины начинает[ся] эмпирический анализ муз[ыкальных] пьес. Тут можно говорить о трех достижениях: 1) анализ Конюса, 2) анализ Яворского, 3) анализ по методу золотого деления Розенова и Сабанеева.

А. Лосев

Sul concetto di ritmo e metro[29]

Trascrizione della discussione del 5 febbraio1925[30]

Il relatore trova necessario chiarire le definizioni dal punto di vista filosofico. Il numero viene definito come «unità della quiete mobile della differenza autoidentica», il tempo come unità del divenire alogico della quiete mobile della differenza autoidentica, il ritmo come unità del divenire alogico della quiete mobile della differenza autoidentica, data come sua propria alterità e nuovamente vista come quiete mobile[31].

3. Discussione delle relazioni di A.F. Losev e P.N. Renčickij[32].

E.K. ROZENOV chiede perché venga utilizzato il termine differenza (*različie*), e non "differenziazione" (*razdel'nost'*). A ciò il relatore risponde che il concetto di separazione è maggiormente complesso. P.N. RENČICKIJ trova che lui e A.F. Losev nelle loro relazioni abbiano approcciato il tema da prospettive diverse. Afferma di essersi arrestato entro i limiti necessari alla sua attività di insegnamento presso l'Istituto musicale e che corrispondono alle sue esigenze e la natura del suo "Io" e alla mancata tendenza di esso ad addentrarsi nell'ambito della sofistica, della dialettica, della filosofia. Tempo e tempo misurato per lui, come per Losev, sono differenti.
P.B. LEJBERG considera la relazione sofistica; i fisici realisti non riescono a calcolare lo spazio di più di tre dimensioni; al due non segue necessariamente il tre; non si può affermare, senza fare un gioco di parole, che mi muovo e sono fermo.
S.N. EKZEMPLJARSKAJA crede che qualunque musicista rimprovererebbe al relatore il fatto che non vi è passaggio nella musica.

A.F. LOSEV, così come P.N. RENČICKIJ, si arresta su certi limiti, affatto privi di controversie. Data l'estrema vaghezza delle definizioni, queste hanno un significato molto ampio. V.M. BELJAEV trova che entrambe le relazioni non siano strettamente legate alla musica. N.JA. BRJUSOVA pensa che A.F. Losev non abbia spiegato abbastanza la categoria di

---

[29] La relazione di Losev *O ponjatii ritma i metra* [Sui concetti di ritmo e metro] venne letta alla riunione del Settore teorico della Sezione musicale il 5 febbraio 1925. La relativa discussione ebbe inizio durante la stessa riunione, unitamente alla discussione della relazione di P.N. Renčickij sullo stesso tema. Nel fondo GAChN del RGALI è conservato il protocollo № 37 della riunione che viene qui riportato.

In base al protocollo della riunione del 5 febbraio, oltre ai relatori, al presidente V.M Beljaev e al segretario N.V. Petrov, erano presenti anche S.N. Ekzempljarskaja, P.B. Lejberg, E.K. Rozenov, N.S. Žiljaev, N.Ja. Brjusova.

Il 20 marzo 1928 Losev tratterà lo stesso tema nella relazione *O ponjatii i strukture ritma* [Sul concetto e la struttura del ritmo] presso il Gruppo per lo studio sperimentale del ritmo del Settore fisico-psicologico, Tesi: RGALI f. 941 op. 2 e.ch. 22; l. 255-256; f. 941 op. 12 e.ch. 52; l. 36-38. La discussione della relazione si tenne il 27 marzo: RGALI f. 941 op. 12 e.ch. 52; l. 36-36ob. La relazione viene inoltre menzionata nei Bollettini della GAChN № 11, p. 20; № 6, pp. 29, 30, cfr. A.G. Dunaev, *op.cit*., p. 202.

[30] Discussione della relazione di A.F. Losev *O ponjatii ritma i metra*. Sezione musicale. 25 febbraio 1925. Dattiloscritto: RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 10; l. 92-92ob. I punti principali della relazione sono riassunti all'inizio del protocollo.

[31] Cfr. *MPL*, p. 551; *AKSN*, p. 229.

[32] La relazione di P.N. Renčickij *O ponjatijach metra i ritma* [Sui concetti di metro e ritmo] era stata presentata il 29 gennaio 1925, cfr. RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 23.

materiale, che deve avere una maggiore importanza.
E.K. ROZENOV pensa che la relazione sia poco applicabile alla musica.
P.N. RENČICKIJ si oppone a tale affermazione.
A.F. LOSEV obietta, affermando che l'astrattezza deve essere necessariamente presente, poiché si sta affrontando l'analisi di concetti astratti, dal momento che ci si trova nell'ambito della scienza sulla musica, e non della musica in sé, come arte.

О понятии ритма и метра

Стенограмма прений 5 февраля 1925 г.

Докладчик находит нужным философски уточнить определения. Число он определяет как «единичность подвижного покоя самотождественного различия». Время – единичность алогического становления подвижного покоя самотождественного различия, Ритм – единичность алогического становления подвижного покоя самотождественного различия, данная как своя собственная инаковость и вновь рассматриваемая как подвижной покой.

3. Прения по докладам А.Ф. Лосева и П.Н. Ренчицкого.

Э.К. РОЗЕНОВ спрашивает, почему употреблен термин различие, а не раздельность. На что докладчик отвечает, что понятие раздельности – более сложно.
П.Н. РЕНЧИЦКИЙ находит, что он и А.Ф. Лосев подходили в своих докладах с разных сторон. Говорит, что он останавливался на границах, которые нужны в преподавательской его деятельности в муз. школе и которые соответствуют потребностям и характеру его "Я", отсутствию склонности в нем вдаваться в области софистики, диалектики, философии. Время и размеренное время для него, как и для Лосев, различны.
П.Б. ЛЕЙБЕРГ относится к докладу, как к софистике; реалисты-физики не умеют считать пространство более чем трех измерений; два не влечет непременно за собою трех; нельзя сказать, не играя словами: хожу и покоюсь.
С.Н. ЭКЗЕМПЛЯРСКАЯ считает, что всякий музыкант сделает упрек докладчику, что нет перехода к музыке.
А.Ф. ЛОСЕВ также, как и П.Н. РЕЧИНЦКИЙ останавливается на известных гранях, отнюдь не бесспорных. В виду крайней неопределенности определений, они имеют крайне широкое значение.
В.М. БЕЛЯЕВ находить, что оба доклада не связаны тесно с музыкой.
Н.Я. БРЮСОВА думает, что А.Ф. Лосев мало разъяснил категорию материала, которая должна получить большое значение.
Э.К. РОЗЕНОВ думает, что доклад мало применим к у музыке.
П.Н. РЕНЧИЦКИЙ возражал против этого утверждения.
А.Ф. ЛОСЕВ, возражая, говорил, что отвлеченность необходимо должна быть, раз идет анализ отвлеченных понятий, раз мы находимся в области науки о музыке, а не самой музыки, как искусство.

Sul concetto di ritmo e metro[33]

Tesi[34]

1. I concetti di ritmo e metro sono alla base della modificazione del concetto di numero.
2. Nel concetto di numero rientrano necessariamente le seguenti categorie: essere ("è"), differenza (ciò che è e si differenzia dall'altro), identità (esso è identico a se stesso), movimento (ciò che è può essere immobile o in movimento, *tertium non datur*) e quiete. Dunque, il numero è essere (o unità) della quiete mobile della differenza autoidentica.
3. Per passare dal numero a ritmo e metro è necessario attraversare ancora due modificazioni, delle quali la prima è il tempo. Il segnale essenziale del tempo è il divenire alogico. Ma poiché stiamo definendo il tempo puro, vale a dire il tempo indipendentemente dal suo riempimento con questo o quel contenuto cosale, esso è divenire del numero, o più esattamente unità del divenire alogico della quiete mobile della differenza autoidentica.
4. La seconda modificazione del numero che è necessario effettuare è la sua trasformazione in una cosa reale, nel divenire. Il numero non è ciò che viene misurato, esso stesso misura. Il misurato non è una cosa, vale a dire l'alterità di numero e tempo, e tuttavia realizza entrambi, numero e tempo.
5. Infine, in tale alterità possono essere distinte tutte le categorie sopra elencate e ognuna separatamente. L'accentuazione della categoria di unità del divenire alogico dà il simbolo, l'accentuazione della categoria di quiete mobile del divenire alogico dà il ritmo, l'accentuazione della differenza autoidentica del divenire alogico dà la simmetria. Così:
Il simbolo è unità del divenire alogico della quiete mobile della differenza autoidentica, data come propria alterità e vista nuovamente come unità.
Il ritmo è unità del divenire alogico della quiete mobile della differenza autoidentica, data come propria alterità e vista nuovamente come quiete mobile.
La simmetria, o metro, è unità del divenire alogico della quiete mobile della differenza autoidentica, data come propria alterità e nuovamente vista come differenza autoidentica.
6. La natura estetica di ritmo e metro, dunque, può essere discussa soltanto in relazione alla categoria di simbolo; le categorie di ritmo e metro sono soltanto paralleli semantici della categoria di simbolo. Ritmo e metro artistici sono simbolismo accessibile alla musica quale arte.

A.[F.] Losev

---

[33] La relazione di A.F. Losev *O ponjatii ritma i metra* [Sul concetto di ritmo e metro] venne presentata alla sottosezione teorica della Sezione musicale il 5 maggio 1925. Non è stato ritrovato il foglio delle presenze.

[34] Tesi della relazione di A.F. Losev *O ponjatii ritma i metra*. Sottosezione teorica della Sezione musicale. 5 maggio 1925. Manoscritto autografo di Losev: RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 10; l. 242-242ob.

О понятии ритма и метра

Тезисы

1. Понятия ритма и метра суть в основе модификации понятия числа.
2. В понятие числа необходимым образом входят следующие категории: сущего ("есть"), различия (то, что есть, отличается от другого), тождества (оно тождественно с собой), движения (то, что есть, может или покоиться или двигаться, третьего нет) и покоя. Стало быть, число есть сущее (или единичность) подвижного покоя самотождественного различия.
3. Чтобы перейти от числа к ритму и метру, необходимо пройти еще через две модификации, из которых первая есть время. Существенным признаком времени является алогическое становление. Но так как мы определяем чистое время, т.е. время независимо от заполнения его тем или другим вещным содержанием, то оно есть становление числа, или, подробнее, единичность алогического становления подвижного покой самотождественного различия.
4. Вторая модификация числа, которую необходимо произвести, есть превращение его в реальную вещь, в становление. Число не есть счисляемое, оно само счисляет. Счисляемое не есть вещь, т.е. инаковость числа и времени, воплощающая, однако, их обе и число и время.

5. Наконец, в этой инаковости могут быть выделены все вышеупомянутые категории и каждая порознь. Выделение категории единичности алогического становления дает символ, выделение категории подвижного покоя алогического становления дает ритм, выделение самотождественного различие алогического становлении дает симметрию. Таким образом:
Символ есть единичность алогического становления подвижного покоя самотождественного различия, данная как своя собственная инаковость и вновь рассматриваемая как единичность.
Ритм есть единичность алогического становления подвижного покоя самотождественного различия, данная как своя собственная инаковость и вновь рассматриваемая как единичность как подвижной покой.
Симметрия, или метр, есть единичность алогического становления подвижного покоя самотождественного различия, данная как своя собственная инаковость и вновь рассматриваемая как единичность как самотождественное различие.
6. Эстетическая природа ритма и метра, стало быть, может быть обсуждаемая лишь в связи с категорией символа; категории ритма и метра есть только смысловые параллели к категории символа. Художественный ритм и метр есть доступный музыке как искусству символизму.

А.[Ф.] Лосев

Resoconto di A.F. Losev sul lavoro scientifico presso la GAChN nell'anno 1924-1925[35]

1) Tema principale dell'indagine scientifica è a) l'estetica generale, nelle sue parti 1. sistematica e 2. storica, e в) l'estetica musicale.

2) All'interno dell'estetica generale, e in particolare della sua parte sistematica, sono stati sviluppati:

> Il problema della classificazione e metodologia delle dottrine della forma artistica, che ha avuto come risultato la relazione presentata alla riunione plenaria del Set[tore] Filos[ofico] il 4 novembre 1924 dal tema *Istoriko-tipologičeskaja klassifikacija učenij o chudožestvennoj forme* [Classificazione storico-tipologica delle dottrine della forma artistica];
>
> La sistemazione dialettica dei concetti fondamentali dell'estetica, il cui risultato è stata la stesura del lavoro *Estetika s dialektičeskoj točki zrenija*[36] [L'estetica da un punto di vista dialettico], di circa 10 fogli tipografici[37], il cui manoscritto è stato presentato alla Com[missione] Edit[oriale].

3. Per la parte storica dell'estetica generale:

1. Sono stato presidente della Commissione di storia delle dottrine estetiche;
2. Ho indagato principalmente due epoche della storia dell'estetica

A. Estetica antica e idealismo tedesco:

1. Relazione del 13 novembre 1924: *Učenie Aristotelja o tragičeskom mife* [La dottrina di Aristotele del mito tragico]
2. Relazione del 07 marzo 1925: *Istoričeskie osnovy estetiki Gegelja (Gegel' i Prokl)* [Le basi storiche dell'estetica di Hegel (Hegel e Proclo)].

B. Ho due lavori finiti:
1. *Učenie Aristotelja o tragičeskom mife* [La dottrina di Aristotele del mito tragico], circa 4 fogli tipografici.
2. *Učenie Plotina ob estetičeskom predmete* [La dottrina di Plotino sull'oggetto estetico], circa 1/2 foglio tipografico.

4. Per l'estetica musicale è stata sviluppata la dottrina dei fondamenti delle categorie musicali da un punto di vista fenomenologo-dialettico, il cui risultato è stato:

---

[35] Resoconto dell'attività di A.F. Losev presso la GAChN per l'anno 1924-1925. Manoscritto autografo di Losev: RGALI f. 941 op. 1 e.ch. 70; l. 29, 30.

[36] Ad oggi l'opera non è stata rinvenuta, e questo è l'unico riferimento ad essa.

[37] Un foglio di stampa, o tipografico (*pečatnyj list*) corrisponde a circa 8 o 16 pagine di libro.

1) Sono state presentate tre relazioni:

1. Sul concetto di ritmo presso la Sezione Music[ale] il 5 febbraio 1925
2. *Muzyka i matematika* [Musica e matematica] presso la Sezione Music[ale] il 2 ottobre 1924
3. Recensione alla raccolta *De musica* a cura di I. Glebov presso la Sezione Music[ale] nel settembre 1924;

2) Sono stati scritti due articoli:
1. *Muzyka i matematika* [Musica e matematica],1/2 foglio tipografico e
2. *Filosofsko-estetičeskoe značenie metrotektoničeskogo analiza Konjusa* [Il significato filosofico-estetico dell'analisi metrotettonica di Konjus], circa 2 fogli tipografici.

5) Ho preso parte alla Commissione per la stesura di un dizionario, dove sono state [...] due voci:
"Ideja" [Idea] 1/4 di foglio tipografico
e "Podražanie" [Imitazione] 1/8 di foglio tipografico.

6) Oltre alle riunioni del Settore di Teoria della Sezione music[ale] e alla Commissione di storia delle dottrine estet[iche] presso il Sett[ore] Filos[ofico], ho partecipato alle riunioni:
della Commissione per lo studio della forma art[istica]
della Commissione di [psicologia] musicale

7) In tal modo, oltre alle riunioni […],

1) nell'anno 1924-1925 sono state lette 6 relazioni,
2) è stato portato a termine […] di estetica, scritti 4 […] e due voci per il dizionario.

26 maggio 1925 A. Losev

Отчет А.Ф. Лосева о научной работе в ГАХН за 1924-1925 год

1) Главной темой научной разработки является а) общая эстетика, в ее 1. систематической и 2. исторической части, и в) музыкальная эстетика.

2) В общей эстетике, и специально, в ее систематической части, разрабатывалось:

1. Проблема классификации и методологии учений о художественной форме, результатом чего был доклад, прочитанный в Пленуме Философск[ого] Отд[еления] 4 ноября 1924 на тему "Историко-типологическая классификация учений о художественной форме";

2. Диалектическое построение основных понятий эстетики, в результате чего написан труд: "Эстетика с диалектической точки зрения", около 10 печ[атных] листов, рукопись которого представлена в Ред[акционной] Ком[иссии].

3. По исторической части общей эстетике:
   1. состоял председателем Комиссии по истории эстетических учений;
   2. разрабатывал, главным образом, две эпохи в истории эстетики

   A. античная эстетика и немецкий идеализм:
      1. доклад 13 ноября 1924 г.: "Учение Аристотеля о трагическом мифе"
      2. доклад 07 марта 1925 г.: " Исторические основы эстетики Гегеля" (Гегель и Прокл).

   B. Имеется две законченные рукописи:
      1. Учение Аристотеля о трагическом мифе", около 4 листов.
      2. "Учение Плотина об эстетическом предмете", около 1/2 листов.

4. По музыкальной эстетике разрабатывалось учение об основах музыкальных категорий с феноменолого-диалектической точки зрения, в результате чего:

1) Было прочитано три доклада:
1. О понятии ритма в Музык[альной] Секции 5 февраля 1925 г.
2. "Музыка и математика" в Музык[альной] Секции 2 октября 1924 г.
3. Рецензия на сборник *De musica* под ред. И. Глебова в Музык[альной] Секции в сентябре 1924 года;

2) Было написано две статьи:
1. "Музыка и математика",1/2 листа и
2. "Философско-эстетическое значение метротектонического анализа Конюса", около 2 листов.

5) участвовал в Комиссии по составлению словаря, где было […] две статьи:
"Идея" в 1/4 листа
и "Подражание" в 1/8 листа.

6) Кроме заседаний Теоретич[еского] Отдела Музык[альной] Секции и Комисси по истории эстетич[еских] учений при Филос[офском] Отд[елении] посещал заседания:
Комиссии по изучению художеств[енной] формы
Комиссии по музыкальной [психологии]
7) Т[аким] обр[азом], кроме […] заседаний,
1) было прочитано в течение 1924-1925 г. 6 докладов,
2) заполнено […] по эстетике, написано 4 […] и две статейки в словарь.

26 мая 1925 г. А. Лосев

A proposito del secondo numero della raccolta «De musica»[38]

A.F. LOSEV trova la seconda parte della raccolta più interessante della precedente; l'autore questa volta affronta questioni concrete più da vicino.

L'articolo di B.V. Asaf'ev «Lully[39] e il suo caso» è interessante. Asaf'ev parla di un autore ancora poco studiato, presentandolo come una persona dotata, vitale ma geniale, che non precorre il suo tempo. Per gli storici tale prospettiva è del tutto accettabile. Nell'articolo viene riportata l'opinione su di lui di Combarieu[40], un punto di vista interessante, illuminante, sebbene con Combarieu non si possa concordare in tutto. Leggendo l'articolo di Asaf'ev, si conclude che il caso di Lully rappresenti un tema di studio significativo. Gli schemi sui quali è strutturata l'opera di Lully possiedono una viva unità estetica. L'autore è stato guidato da una autentica coscienza artistica, e ha saputo creare una forma artistica reale; è riuscito a veicolare le melodie del suo tempo in forme vive. Tuttavia Asaf'ev non ha svolto un gran lavoro. Si può sostenere che egli sia soltanto all'inizio dello studio, che per ora si occupa soltanto dell'aspetto esteriore.

Nell'articolo «Dall'idealismo mistico al realismo scientifico» in Finagin per quanto riguarda Odoevskij si incontrano affermazioni alquanto azzardate, non sempre affidabili. Tuttavia è importante il fatto che Finagin abbia intrapreso l'indagine dell'estetica di Odoevskij, che ha scritto molto sia di estetica che di filosofia. Si può fare un appunto sulla terminologia dell'autore dell'articolo, a tratti assai oscura, ad esempio: «psicofisica della sostanza sonora». Se anche si può condividere l'opinione per cui tutto è dato nella sostanza, tuttavia non tutto è sostanza.

Nell'articolo «Sulla critica musicale come oggetto di studio storico e teorico», R. Gruber tocca un tema interessante, una questione molto vasta. Certamente bisogna studiare la storia della critica, ma purtroppo Gruber spesso dimostra fatti già noti a tutti, e dal punto di vista dell'analisi il suo articolo è a tratti tedioso.

L'articolo di A. Preobraženskij «Parallelismi canori greco-russi dei secoli XII-XIII» suona estremamente convincente. A quanto sembra, abbiamo realmente ereditato i canti religiosi dalla Grecia, per cui bisogna pensare che li abbiamo ereditati dagli slavi. L'autore

---

[38] Discussione della relazione di A.F. Losev *Po povodu 2-go vypuska sbornika "De musica"* [A proposito del 2° numero della raccolta "De musica"]. Protocollo № 4 della riunione plenaria della Sezione musicale della GAChN. 9.XII.1926. Dattiloscritto: RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 25; l. 8ob, 9.

La relazione di A.F. Losev *Po povodu 2-go vypuska sbornika "De musica"* venne presentata alla riunione plenaria della Sezione musicale del 9 dicembre 1926. La discussione della relazione ebbe inizio durante la stessa riunione. Secondo il foglio delle presenze alla riunione del 9 dicembre erano presenti, oltre al relatore, al presidente G.E. Konjus e al segretario M.I. Medvedeva, E.K. Rozenov, P.B. Lejberg, Beljaeva-Ekzempljarskaja, A.L. Sakketti, P.N. Renčickij, M. Ivanov-Boreckij, N.N. Volkov (10 persone). Cfr. RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 25; l. 10.

[39] Jean-Baptiste Lully (1632-1687), compositore e violinista, figura di spicco presso la corte di Luigi XIV.

[40] Jules *Combarieu* (1859-1916), musicologo francese.

confronta gli antichi manoscritti russi e le melodie greche, sebbene, a dire il vero, non si sappia quanto tali manoscritti siano rappresentativi.

S. Dianin nell'articolo «Per la questione della notazione matematica» propone di modificare la nostra notazione in senso numerico. Ne risulta un sistema assai complesso in luogo della partitura. Difficilmente si può utilizzare tale scrittura. Possiamo affinare la nostra coscienza sonora, ma bisogna inventare forme che possano essere applicate a tutti i sistemi. Sembrerebbe che qualcosa di simile si possa trovare nel metodo biometrico[41].

L'articolo di G.M. Rimskij-Korsakov «La decifrazione della struttura della luce nel «Prometeo» di Skrjabin» è molto breve. Sembra che l'autore abbia ripreso i rapporti di Sabaneev. Valutare tutto ciò mi riesce difficile. È una sorta di segreto deliberato; non è noto il principio sul quale tutto ciò è costruito. Non so come si possa, negando la tonalità, trasmettere la tonalità nel linguaggio dei colori. La cosa più importante della raccolta è l'articolo di R. Gruber «[La Rossica] nella letteratura periodica musicale tedesca del diciottesimo e della prima metà del diciannovesimo secolo». L'autore ha raccolto le relazioni tedesche sulla musica russa. Sulla base di questi materiali si potrebbe scrivere un'intera tesi. L'autore dimostra l'importanza di utilizzare i dati di «[La Rossica] e, ovviamente, ciò è estremamente importante.

Per quanto riguarda gli articoli sono state fatte alcune osservazioni.

E.K. ROZENOV (sull'articolo di Rimskij-Korsakov). «Sono profondamente irritato dalla riga [di Lully]. Questo è confondere le acque. Come si possono pubblicare note che l'autore non ha spiegato?».

M.V. IVANOV-BORECKIJ (sull'articolo di Asaf'ev). Combarieu pensa che Lully abbia raccolto scritti di altri e li abbia presentati come suoi. Tale pensiero si basa sul fatto che non è rimasta alcuna riga scritta da Lully di proprio pugno. Ciò è accaduto perché Lully aveva affidato ai suoi allievi il compito di scrivere le sue opere».

P.B. LEJBERG (sull'articolo di Dianin). Non è chiaro come interpretare gli esempi riportati dall'autore. Se si sviluppa ciò che ha scritto, è possibile estendere una riga della nostra notazione a qualche pagina.

P.N. RENČICKIJ (risponde a P.B. Lejberg). Si tratta di un modo scientifico di presentare il processo musicale, ma non è notazione. L'autore è evidentemente un matematico molto colto. Ciò è solo per coloro che sono abituati ad avere a che fare con la matematica superiore. Forme simili nella matematica inferiore non vengono utilizzate. Questo è un modo per esprimere l'opera musicale tramite formule e ciò è degno di stima.

M.I. MEDVEDEVA risponde a A.F. Losev per quanto riguarda il suo accostamento del metodo di Dianin con il metodo di ricerca biometrico che il metodo biometrico si occupa del

[41] Riferimento al sistema biometrico di L. Sabaneev, che in quegli anni era oggetto di studio alla GAChN, presso la quale era stato creato il relativo laboratorio. Il metodo operava con il calcolo delle frequenze e la loro categorizzazione in coefficienti. I campi di applicazione in ambito musicale erano molteplici: metrico, armonico, tonale, del tempo (*temp*), delle altezze, ecc. Cfr. RGALI f. 941 op. 5 e.ch. 10; l. 229-229ob.

calcolo di “tipi” per mezzo dei quali si stabilisce uno stile, mentre non vengono ricavate formule.

Dopodiché G.E. KONJUS ringrazia il relatore e la riunione viene chiusa.

Presidente G.E. KONJUS /*firma*/

Segretario M. MEDVEDEVA /*firma*/

По поводу 2-го выпуска сборника «De musica»

А.Ф. ЛОСЕВ находит 2-й выпуск Сборника интереснее предыдущего – автор на этот раз более вплотную подходит к конкретным проблемам.

Статья Б. В. Асафьева «Люлли и его дело» интересна. Асафьев говорит о мало еще изученном авторе, трактует его как талантливого, живого, но гениального, не преодолевающего свое время, человека. Для историков такая точка зрения вполне приемлема. В статье приводится мнение о нем Комбарье, точка зрения интересная, оживляющая, хотя не во всем, может быть, с Комбарье можно согласиться. Читая статью Асафьева, делаешь вывод, что дело Люлли является значительной проблемой для изучения. Схемы, по которым[и] построены оперы Люлли, обладают живым эстетическим единством. Автором руководило подлинное художественное сознание, и он сумел создать настоящую художественную форму; напевы своего времени он сумел воплотить в живые формы. Однако большой работы Асафьев не проделал. Можно сказать, что он стоит в начале исследования, занявшись пока только внешней стороной.

В статье «От мистического идеализма к научному реализму» у А. В. Финагина по поводу Одоевского встречаются утверждения довольно рискованные, которым не всегда можно доверять. Ценно все-же то, что Финагин взялся за исследование эстетики Одоевского, много писавшего как по эстетике, так и по философии. Можно сделать замечание по поводу терминологии автора статьи, временами весьма туманной, например, «психофизика звучащего вещества». Если и можно разделять точку зрения, что все дано в веществе, то все же не все есть вещество.

В статье «О музыкальной критике, как предмете теоретического и исторического изучения», Р. Грубер затронул интересный предмет, очень крупную проблему. Конечно надо изучать историю критики, - но к сожалению, Грубер часто доказывает всем известные вещи и с точки зрения анализа статья его местами скучна.

Статья А. Преображенского «Греко-русские певчие параллели XII-XIII веков», звучит бойко убедительно. По-видимому, действительно мы получили церковные напевы из Греции, - почему надо думать, что мы их получили из славян. Автор

сравнивает древнерусские рукописи с греческими напева, хотя, правда неизвестно, насколько эти рукописи характерны.

С. Дианин в статье «К вопросу о математическом нотописании» предлагает заменить нашу нотопись цифровым путем. В результате очень сложная система, вместо партитуры. Вряд-ли можно пользоваться такой записью. Наше звуковое сознание можно утончать, но надо придумать форму, которые будет пригодны для всех систем. Как будто нечто подобное можно найти и в биометрическом методе.

Статья Г. М. Римского-Корсакова «Расшифровка световой строи Скрябинского «Прометея»» - совсем коротенькая. Кажется, автор взял Сабанеевские соотношения. Оценить все это я затрудняюсь. Это все какой-то намеренный секрет; неизвестен принцип, по которому все это построено. Мне неизвестно, как можно, отрицая тональность, переводить тональность на цветной язык. Самое ценное, что есть в сборнике, это статьи Р. Грубера «[*Rossica*] в германской музыкальной периодической литературе восемнадцатого и первой половины девятнадцатого века». Автор собрал немецкие сообщения о русской музыке. На основании этого материала можно написать целую диссертацию. Автор доказывает важность использования данных «[*Rossica*] и, несомненно, это крайне важно.

По поводу статьей было сделано нескольких замечаний.

Э. К. РОЗЕНОВ (о статье Римского-Корсакова). «Меня глубоко возмущает строка [*Lully*]. Это напускать тень на ясный день. Как можно напечатать ноты, которые автор не растолковал».

М. В. ИВАНОВ-БОРЕЦКИЙ (о статье Асафьева). Комбаврье думает, что Люлли собирал чужие сочинения и выдавал их за свои. Он так думает на том основании, что не осталось ни одной строчки, написанной собственной рукой Люлли. Произошло же это потому, что Люлли поручал своим ученикам записывать свои сочинения».

П. Б. ЛЕЙБЕРГ (о статье Дианина). Как понять проводимые автором примеры – непонятно. Если развивать то, что он написал, то одну строку нашей нотописи можно растянуть на несколько страниц.

П. Н. РЕНЧИЦКИЙ (отвечает П. Б. Лейбергу). Это научный способ изложения музыкального процесса, но не нотация. Автор по-видимому очень образованный математик. Это все для лиц, привыкших иметь дело с высшей математикой. Таких формул в низшей математике не употребляется. Это есть способ выразить музыкальное произведение путем формулы и это достойно уважения.

М. И. МЕДВЕДЕВА отвечает А. Ф. Лосеву по поводу его сравнении метода Дианина с биометрическим методом исследования, что метод биометрический занимается подсчетами «типов» посредством которых устанавливается стиль, формул же он не выводит.

После этого Г. Э. КОНЮС благодарит докладчика и заседание закрывается.

Председатель Г. Э. КОНЮС /*подпись*/

Секретарь. М. МЕДВЕДЕВА /*подпись*/

Sul concetto e la struttura di ritmo[42]

Tesi[43]
della relazione di A.F. LOSEV: "Sul concetto e la struttura di ritmo"

1. Punto di vista della presente relazione è la descrizione degli aspetti fondamentali del fenomeno del ritmo, che non considera le sue particolarità fisico-fisiologico-psicologiche.

2. Il ritmo non è necessariamente ritmo di qualcosa; non è legato in modo sostanziale alla realtà materiale e fisica.

3. Il ritmo non è qualcosa di specifico che comporta atti emozionali, volitivi, e altri vissuti; esso è essenzialmente non psichico.

4. Il ritmo non è una categoria temporale.

5. Il ritmo non riguarda l'accento.

6. Il ritmo non è un fenomeno di raggruppamento e di periodicità.

7. Il ritmo è una struttura puramente numerica, legata tuttavia alla sua realizzazione nel *continuum*.

8. La natura del ritmo non è fisica e non è psichica.

9. Definizione del numero e delle cinque categorie fondamentali che vi rientrano.

10. Definizione di *continuum* in relazione alla sua natura alogico-semantica.

11. Il ritmo è realizzazione continuativa (*kontinual'naja*) del numero puro.

12. Conclusioni circa la definizione di ritmo proposta. Deduzione e spiegazione della natura simbolica e strutturale del ritmo. Le basi della sua generalità per la sfera spaziale, temporale, fisica, psichica e ogni altro ambito.

Domande rivolte al relatore:

---

[42] La relazione di A.F. Losev *O ponjatii i strukture ritma* [Sul concetto e la struttura di ritmo] venne presentata alla riunione del Gruppo per lo studio sperimentale del ritmo del Settore fisico-psicologico del 20 marzo 1928. Secondo il Protocollo № 10, alla riunione, oltre al relatore e al presidente E.L. Izmajlova, presero parte I.P. Četverikov, I.N. D'jakov, M.A Rumer, A. Zakolpskaja, Bodjanskaja, M. Kopp, V.A. Oronskij, N.G. Aleksandrova, N.S. Poznjakov, […] Čičerin, K. Starkova, E. Novickij, V. Barševes. Cfr. RGALI f. 941 op. 12 e.ch. 52; l. 35-35ob.

[43] Le tesi che seguono sono state pubblicate in A.G. Dunaev, *op. cit*., pp. 212, 213, cfr. RGALI f. 941 op. 2 e.ch. 22; l. 255, 256. Discussione del 27 marzo, RGALI f. 941 op. 12 e.ch. 52; l. 36-36ob. La relazione viene inoltre ricordata nel Bollettino GAChN № 11, p. 20.

N.G. ALEKSANDROVA chiede se ritmo e metro possono talvolta coincidere e se il ritmo può talvolta coprire il metro.

N.S. POZNJAKOV chiede qual è la relazione tra metro e ritmo e se l'accento ha uguale valore.

M.A. RUMER chiede se la regolarità sia caratteristica del ritmo.

A.F. LOSEV risponde:

il metro è più semplice, meccanico[44], mentre il ritmo è variabile, tuttavia talvolta il ritmo può coincidere con il metro. Il metro è caratterizzato dalla ripetitività, il ritmo dalla varietà. Anche la regolarità è caratteristica del ritmo, così come della melodia, ma non si deve confondere il ritmo con il tatto.

Ulteriori domande:

N.S. POZNJAKOV chiede se il metro è del tutto meccanico.

I.P. ČETVERIKOV come va intesa la vostra frase "il metro è più meccanico del ritmo".

Risposta di A.F. LOSEV. In senso stretto neanche il metro deve essere meccanico, poiché la struttura metrica possiede un'artisticità regolare, come ci ha dimostrato G.E. Konjus. Tanto più [non deve esserlo] il ritmo, dal quale dipende la natura delle emozioni.

In generale sulla relazione:

I.N. D'JAKOV sottolinea il valore della relazione, che stabilisce la differenza tra metro e ritmo. Il difetto principale della relazione consiste nel fatto che il relatore dà una definizione estremamente astratta del ritmo. / Alcune argomentazioni non sono consequenziali /. Il numero è un intero, è sempre uniforme, mentre il ritmo non lo è. L'intensività è propria del ritmo, l'estensività del numero. Il numero è statico, mentre il ritmo è dinamico. La descrizione del ritmo data dal relatore è applicabile più al concetto di metro. Di per sé l'idea del relatore è molto preziosa, tuttavia la trattazione astratta è insufficiente, è necessario sviluppare più dettagliatamente il concetto di struttura del ritmo, riferendosi a dinamica e tempo.
I. Proposta avanzata da A.F. LOSEV: rinviare la discussione e chiedere a I.N. D'jakov di formalizzare le sue obiezioni per la pross[ima] riunione di martedì 27/III.

Presidente:

Segretario: *E. Izmajlova*

[44] La distinzione tra metro e ritmo era stata sottolineata già da Belyj, cfr. A. Belyj, *Il colore della parola: saggi sul simbolismo*, trad. it. R. Belletti, R. Platone (a cura di), Guida editori, Napoli 1986, pp. 247, 249.

О понятии и структуре ритма

ТЕЗИСЫ
к докладу А.Ф. ЛОСЕВА: "О понятии и структуре ритма"

1. Точка зрения настоящего доклада - описание существенных сторон феномена ритма, минуя физико-физиолого-психологические частности.

2. Ритм не есть обязательно ритм чего-нибудь; он не связан существенно с вещественной и физической действительностью.

3. Ритм не есть нечто специальное с эмоциональными, волевыми актами и пр. переживаниями; он по существу не психичен.

4. Ритм не есть временная категория.

5. Ритм не есть акцентное явление.

6. Ритм не есть явление группообразования и периодичности.

7. Ритм есть чисто числовая структура, связанная, однако, со своим воплощением в континууме.

8. Природа числа не физична и не психична.

9. Определение числа и входящих в него пяти основных категорий.

10. Определение континуума в связи с его алогически-смысловой природой.

11. Ритм есть континуальная воплощенность чистого числа.

12. Выводы предложенного определения ритма. Выведение и оправдание символической и структурной природы ритма. Обоснование его общности для пространственных, временных, физических, психических и всяких иных областей.

Предположенные вопросы к докладчику:

Н.Г. АЛЕКСАНДРОВА может ли ритм и метр иногда совпадать. может ли ритм иногда покрыть метр.

Н.С. ПОЗНЯКОВ. Какое отношение метра с ритмом и одинаковое ли значение имеет акцент.

М.А. РУМЕР. Характерна ли закономерность для ритма.

А.Ф. ЛОСЕВ отвечает:
метр более скромен, механичен, а ритм капризен, но иногда ритм может совпасть с

метром. Метру свойственно повторность, ритму - разнообразие. Закономерность для ритма также характерна, как и для мелодии, но не надо ритм смешивать с тактом.

Повторные вопросы:

Н.С. ПОЗНЯКОВ до конца ли механичен метр.

И.П. ЧЕТВЕРИКОВ как понять Вашу фразу "метр более механичен, чем ритм".

Ответ А.Ф. ЛОСЕВА. Строго говоря и метр не должен быть механичен, так как метрическая структура имеет закономерную художественность, как нам и доказал Г.Э. Конюс. Тем более ритм, от которого зависит характер эмоций.

По существу доклада:

И.Н. ДЬЯКОВ отметил ценность доклада, устанавливающего различие метра и ритма. Основной недостаток доклада, что докладчик дал чрезвычайно отвлеченное определение ритма. / Некоторые аргументы не последовательны /. Число есть целое, оно всегда однородно, а ритм нет. Интенсивность ритму, а числу - экстенсивность. Число статично, а ритм динамичен. Характеристика данная докладчиком ритму, приложима более к понятию метра.
В основе мысль докладчика очень ценна, но абстрактное толкование недостаточно, необходимо более подробно развить понятие структуры ритма, указав на динамику и время.
I. Предложение внесенное А.Ф. ЛОСЕВЫМ: отложить прения и просить И.Н. Дьякова систематизировать свои возражения к след[ующему] заседанию вторник 27/III.

Председатель:

СЕКРЕТАРЬ: *Е. Измайлова*

Voci di A.F. Losev per il Vocabolario dei termini artistici

Voce «Opera d'arte»[45]

Trascrizione della discussione del 29 novembre 1928

Per quanto riguarda l'articolo, P.S. POPOV fa notare che andrebbe sviluppato l'ultimo punto, la concezione formalistica. Nella definizione è molto complessa la contrapposizione del […] al bello.

N.N. ŽINKIN crede che alcune frasi siano espresse molto male, e in parte non correttamente; così, ad esempio, se non si può parlare di una grammatica dell'opera artistica, bisogna parlare di una certa sua predeterminazione esterna. Si possono abbreviare le prime due parti e soffermarsi più in dettaglio sugli aspetti fondamentali dell'opera d'arte. L'articolo si sarebbe potuto strutturare sulla correlazione artista-opera d'arte.

A.A. GUBER fa notare che nella suddivisione del relatore manca la concezione di opera d'arte dell'epoca rinascimentale; essa viene ricordata soltanto nella parte che porta l'eco dell'estetica matematizzante e formale dell'antichità, ma non nella sua concezione autonoma e nuova. Così bisogna modificare la suddivisione e introdurre il Rinascimento e la nuova concezione di imitazione della natura come momento particolare.

A.L. SAKKETTI: il problema dell'artista è emerso solo nell'epoca di Kant, dunque non si può ammettere il concetto di artista come creatore.

A.F. LOSEV: nell'antichità il concetto di opera d'arte in relazione all'artista era spostato sull'oggetto, il *nous* impersonale di Plotino[46], dunque non si può parlare di tale problema nell'antichità.

Il Rinascimento[47] è un problema troppo complesso per essere discusso o definito in due o tre frasi, così come non si può farlo con l'antichità, per cui è stato del tutto escluso.

V.P. ZUBOV si oppone alla generalizzazione del concetto di opera d'arte, poiché anche nell'epoca rinascimentale al pittore viene contrapposto l'artista della parola.

A.F. LOSEV non considera tale distinzione essenziale al punto da eliminare del tutto l'intera riflessione riportata nella voce, poiché nell'antichità l'atteggiamento verso tutti gli artisti era uguale.

È stato stabilito di ampliare la terza parte della voce; la prima parte sarà ridotta.

---

45 Discussione delle voci di A.F. Losev *Proizvedenie iskusstva* [Opera d'arte] e *Celesoobraznost'* [Conformità]. Protocollo № 5 della riunione del Gabinetto storico-terminologico. 29 novembre 1928. Dattiloscritto: RGALI f. 941 op. 18 e.ch. 5; l. 5-5ob. Secondo il protocollo della riunione del 29 novembre, il presidente era P.S. Popov, il segretario A.A. Guber.

46 Cfr. *IAE. Pozdnij ellenizm* [Il tardo ellenismo], p. 223.

47 A.F. Losev, *Estetika Vozroždenija* [Estetica del Rinascimento], Mysl', Moskva 1978.

Voce «Conformità»

P.S. POPOV crede che nell'articolo non si dica nulla della Conformità (*celesoobraznost'*) come momento nella struttura dell'opera artistica / particolare importanza riveste la dottrina di Schiller sulla conformità della tragedia /. Si può anche parlare della correlazione, e tra l'altro della correlazione conforme delle parti dell'opera artistica. Il significato generale della conformità viene modificato nella teoria dell'arte e [*assume* un significato particolare].

A.F. LOSEV: nella voce sono presenti tre concezioni di conformità – metafisica, trascendentale-dialettica e biologica (Driesch)[48]. In tali concezioni sono racchiuse tutte le applicazioni del temine nella teoria dell'arte.

È stato stabilito di accorciare la prima e la seconda parte della voce, ampliare la parte di teoria dell'arte. Quest'ultima viene assegnata a V.P. Zubov.

Статья А. Ф. Лосева «Произведение искусства»

Стенограмма прений 29 ноября 1928

П. С. ПОПОВ по статье заметил, что нужно подробнее развить последнее – формалистическое понимание. В определении очень сложно противопоставление [нрзб.] прекрасному.

Н. И. ЖИНКИН считает, что некоторые фразы очень плохо выражены, а отчасти неверны – так, например, если нельзя говорить о грамматике художественного произведения, то о некоторой его внешней предназначенности нужно говорить. Сократить можно первые две части и остановиться более подробно на принципиальных сторонах произведения искусства. Статью можно было бы построить на корреляции художник-произведение искусства.

А. А. ГУБЕР указывает, что в подразделении докладчика выпало понимание произведения искусства в эпоху Возрождения; оно упоминается только в той части, которая носит отголосок математизирующей и формальной эстетики античности, но не в своем самостоятельном и новом понимании. Таким образом, нужно все подразделение изменить, и ввести Возрождение и новое понимание подражания природе как особый этап.

А. Л. САККЕТТИ: проблема художник появилась только в эпоху Канта, так что раньше понятие художника, как творца признать нельзя.

[48] Hans Driesch (1867-1941), biologo tedesco, fondatore del neovitalismo. In *Dialektika mifa* Losev espande tale classificazione individuando quattro tipi conformità: logica (organismo), pratica (morale), estetica (opera d'arte), mitica (miracolo, čudo). Cfr. *DM*, p. 177.

А. Ф. ЛОСЕВ: в античности понятие произведение искусства в корреляции к художнику переносилось на объект – безличный *нус* Плотина, так что об этой проблеме в античности нельзя говорить.

Возрождение – слишком сложна проблема, решить или определить двумя-тремя фразами, как античность нельзя, поэтому оно и было выпущено совсем.

В. П. ЗУБОВ протестует против обобщения понятия произведения искусства, так как живописца противопоставляется даже в эпоху Возрождения художник слова.

А. Ф. ЛОСЕВ не считает это различение столь существенным, чтобы снимать до конца все приводимое в статье рассуждение, так как в античности одинаково относились ко всем художникам.

Постановили – статью в третьей части расширить; первая часть подлежит сокращения.

статья А.Ф. ЛОСЕВА «Целесообразность»

П. С. ПОПОВ думает, что в статье ничего не сказано о Целесообразности, как моменте в строении художественного произведения /особенное значение имеет учение Шиллера о целесообразности трагедии/. Можно также говорить о соотношении и при том целесообразном в соотношении частей художественного произведения. Общее значение целесообразности модифицируется в искусствознании, и [*приобретает* особый смысл].

А. Ф. ЛОСЕВ: фигурируют в статье три понимания целесообразности – метафизическое, трансцендентально-диалектическое и биологическое (Дриш). В этих понимания вращается все применение этого термина в искусствознании.

Постановили: первую и вторую часть статьи сократить, пополнить часть искусствоведческую. Последнее поручить В. П. Зубову.

Il lavoro di Losev nella sezione musicale della GAChN

Il frammento è stato ritrovato nell'archivio GCMMK Glinka (fondo "G.E. Konjus" 62, op. 1431). Il testo è un manoscritto autografo di Losev, conservato tra i documenti di G.E. Konjus[49]. Il testo non è datato, ma secondo i riferimenti in esso presenti si può supporre che esso non sia antecedente al 1928.[50]

È noto che Konjus, il quale lavorò con Losev nel periodo di insegnamento presso il Conservatorio di Mosca, dove quest'ultimo teneva il corso di estetica, e presso GAChN e GIMN, aveva un'alta opinione del lavoro del filosofo nell'ambito della teoria della musica, come dimostra la seguente nota: «Il membro effettivo della sezione musicale A.F. Losev per la prima volta nella storia dell'estetica musicale contemporanea si è posto l'obiettivo di schiudere logicamente il contenuto delle fondamentali categorie musical-teoriche per darne un sistema dialettico completo. Le tabelle da lui messe a punto rappresentano il primo tentativo di ridurre a sistema e derivare da un unico principio le categorie della teoria musicale, solitamente esposte separatamente, tramite una descrizione più o meno casuale delle loro singole funzioni. In seguito a tali ricerche la teoria della musica potrà diventare una disciplina rigorosa e logicamente strutturata»[51]. Nella scienza musicale degli anni Venti, quando erano diffusi orientamenti sociologici e materialistici, a Losev Konjus appariva come

---

[49] Georgij Eduardovič Konjus (1869-1933), musicologo e compositore russo. Dal 1920 è Professore della cattedra di analisi delle forme presso il Conservatorio di Mosca, nello stesso anno dirige la cattedra di metrotettonismo, tra 1922 e 1929 è Decano della Facoltà di Composizione. Dal 1921 è membro della GAChN, e tra 1925 e 1930 ne presiede la sezione musicale. Nel 1922 crea presso il GIMN il laboratorio di analisi metrotettonica, che nel 1926 viene riorganizzato all'interno della GAChN e rinominato Gabinetto di indagine metrotettonica della musica. Cfr. E.S. Lotoš i dr. (redkol.), *Moskovskaja konservatorija. Ot istokov do našich dnej. 1866-2006. Biografičeskij enciklopedičeskij slovar'* [Il Conservatorio di Mosca. Dalle origini ai giorni nostri. 1866-2006. Dizionario bibliografico enciclopedico], Moskovskaja Gosudarstvennaja Konservatorija, Moskva 2007, pp. 257, 258.

[50] Konjus si riferisce evidentemente alla relazione loseviana *K sistematike muzykal'no-teoretičeskich kategorij* [Per una sistematica delle categorie musical-teoriche], presentata alla riunione della sottosezione di teoria della musica (22/12/1927, 26/01/1928), che contiene una tabella le cui categorie saranno sviluppate e definite in *Muzyka kak predmet logiki*. Il testo della relazione è stato pubblicato da A.G. Dunaev, *op. cit*., pp. 208-211.

[51] [Действительный член музыкальной секции А.Ф. Лосев - впервые в современной музыкальной эстетике - задался целью логически вскрыть содержание основных музыкально-теоретических категорий с тем, чтобы вывести их законченную диалектическую систему. Составленные им таблицы являются первой попыткой свести в систему и вывести из единого принципа категории музыкальной теории, обычно излагаемые вразброд, при помощи более или менее случайного описания их отдельных функций. В результате подобных исследования теория музыки сможет стать точной и логически сконструируемой дисциплиной] «Otčet Muz. Sekcii GAChN» [Resoconto della sezione musicale della GAChN], GCMMK f. 62, e.ch. 1372, l. 1. Dattiloscritto con correzioni a mano.

uno dei pochi che sosteneva l'estetica musicale come disciplina autonoma, irriducibile a qualsivoglia analisi fisico-psicologica[52]. Lo stesso Losev ricorda la sua amicizia con Konjus in quegli anni: «ero vicino a Konjus proprio sulla base di tale impegno continuo a indagare nella musica non qualche suo momento musicale, ma indagare essa stessa [...] egli era assolutamente scettico nei confronti di qualsiasi teoria non musicale della musica»[53]. In effetti, alle analisi metrotettoniche di Konjus è dedicata l'ultima sezione di *Muzyka kak predmet logiki* (pp. 572-583) e alcune pagine di *Antičnyj kosmos i sovremennaja nauka* (pp. 232-233). Il testo che segue è un breve resoconto sul lavoro di Losev alla Sezione musicale della GAChN.

«Resoconto del lavoro di Losev presso la Sezione musicale della GAChN»

Il lavoro di A.F. Losev alla Sezione musicale della GAChN si è svolto in tre direzioni:

A) Nell'ambito della teoria della musica L[osev] si è occupato dei problemi di sistematica e classificazione delle categorie musical-teoriche, che hanno avuto come risultato la preparazione di una serie di tabelle, volta a sostituire i raggruppamenti più o meno casuali di tali categorie nella esistente teoria della musica.

B) Nell'ambito della storia dell'estetica musicale L[osev] si è occupato delle teorie antiche della prima metà del XIX secolo, che ha avuto come risultato la preparazione di una ricerca su questo tema di circa 15 cartelle[54].

C) Nell'ambito della bibliografia L[osev] ha presentato una serie di relazioni con una rassegna della letteratura attuale[55] sulla teoria della musica e ha preparato un lavoro bibliografico relativo a tale letteratura relativo ai secoli XIX e XX.

---

52 Cfr. A.F. Losev, *O prepodavanii estetičeskich disciplin v Konservatorii*, cit., pp. 14-27.

53 [я был близок к Конюсом на почве именно этого постоянного стремления изучать в музыке не какие-нибудь ее музыкальные моменты, но изучать в ней ее же самое [...] он был абсолютно скептик в отношении всяких немузыкальных теорий музыки] A.F. Losev, *Pamjati odnogo svetlogo skeptika*, cit., pp. 184, 185.

54 Non sono stati ritrovati materiali relativi al lavoro citato.

55 Qui Losev si riferisce alle relazioni *O nekotorych novejšich trudach po istorii estetiki (dialektika prekrasnogo u Fr. Fišera)* [Su alcuni recenti lavori di storia dell'estetica (la dialettica del bello di

«Отчет о работе Лосева в Музсекции ГАХН»

Работа А.Ф. Лосева в Муз. Секции ГАХН протекала в трех направлении:

А) В области теории музыки Л. занимался вопросами систематики и классификации музыкально-теоретических категорий, в результате чего им подготовлен ряд таблиц, долженствующих заменить собою более или менее случайные объединения этих категорий в существующей теории музыки.

В) В области истории музыкальной эстетики Л. занимался античным и теориями первой половины XIX в., в результате чего им подготовлено исследование на эту тему около 15 печ. листов.

С) В области библиографии Л. сделал ряд докладов с обзором текущей литературы по теории музыки и подготовлен библиографическую работу по данной литературе за XIX и XX в.

F. Fischer), 4 novembre 1926], recensione alla raccolta "De musica" (settembre 1924), *Neposredstvennye dannye muzyki (po povodu knigi A.A. Buckogo)* [I dati immediati della musica. (a proposito del libro di A.A. Buckoj), 25 febbraio 1926], relazione sulla raccolta "De musica" (9 dicembre1926), *Po povodu martovskogo vypuska žurnala "De musica"* [A proposito del numero di marzo della rivista "De musica", 19 maggio 1927]. Cfr. A.G. Dunaev, *op. cit*., pp. 197-220.

Su alcune conclusioni generali nell'ambito delle dottrine estetiche[56]

Trascrizione della discussione del 26 febbraio 1929[57]

P.S. POPOV considera la relazione presentata estremamente interessante, sia per quanto riguarda la formulazione del tema stesso, sia sotto l'aspetto delle tesi espresse in essa, riconoscendo al tempo stesso il presupposto fondamentale del relatore circa l'urgenza della conclusione storica nell'ambito delle dottrine estetiche. Soffermandosi poi sull'aspetto puramente metodologico della relazione, l'opponente crede che sotto questo aspetto al relatore non tutto sia riuscito. Prima di tutto, non è chiaro perché vengano confrontate la cultura artistica antica e la cultura del Rinascimento, dell'idealismo tedesco, e così via. <Non è chiaro> perché bisognasse confrontare e sintetizzare i fatti estetici delle epoche più note e tralasciare i fatti meno noti. Un altro difetto della relazione è il fatto che il relatore operi con vuote idee e concetti astratti. Si sarebbe dovuto prendere non un vuoto schema, ma l'intera totalità della cultura antica, tutta la pienezza della vita sociale di allora, con la sua religione, la sua economia, la sua politica, ecc. Non meno controversa è la tesi del relatore con la quale egli nega la presenza presso i pensatori antichi di compiti puramente estetici. In particolare ciò non si può affermare di Aristotele, la cui *Poetica* soddisfa tutti i criteri del trattato teorico. In un certo senso il relatore ha ragione quando sostiene un atteggiamento non puramente estetico del mondo antico verso l'arte, ma il problema è che il relatore non parte da fatti concreti, non dalla fatticità e dal carattere della cultura dell'epoca esaminata, ma dalle basi di qualche estetica assoluta. In generale bisognava definire con più esattezza i criteri con i quali il relatore si accosta al giudizio dei fatti in questione. Forse il relatore aveva ragione anche quando sosteneva l'assenza presso i pensatori antichi di teorie dei sentimenti estetici, tuttavia al tempo stesso egli non è stato abbastanza convincente. Bisognava definire con esattezza tale sentimento e in generale chiarire più in dettaglio tale affermazione. Appare schematica anche la tesi sull'*eros* antico[58]. La questione della sculturalità (*skulptur'nost'*) e della freddezza (*cholodnost'*) dell'arte antica è molto interessante[59], tuttavia essa non viene inserita dal relatore nella sfera dell'arte in quanto tale, non è legata all'autentica cultura della Grecia. Per quanto riguarda il formalismo antico, non si può prenderlo nella prospettiva della

---

[56] La relazione di A.F. Losev *O nekotorych obobščenijach iz oblasti estetičeskich učenij* [Su alcune conclusioni nell'ambito delle dottrine estetiche] venne presentata alla riunione del Gabinetto storico-terminologico della sezione storica di teoria generale dell'arte e estetica del 26 febbraio 1929. La discussione ebbe luogo durante la stessa riunione. Secondo il protocollo della riunione del 26 febbraio, presieduta da P.S. Popov affiancato dal segretario A.I. Kondrat'ev, erano presenti 7 membri della GAChN e 5 esterni (12 persone). Le tesi della relazione sono state pubblicate in A.G. Dunaev, *op. cit*., pp. 213, 214.

[57] Discussione della relazione di A.F. Losev *O nekotorych obobščenijach iz oblasti estetičeskich učenij*. Protocollo № 14 della riunione del Gabinetto storico-terminologico della sezione storica di teoria generale dell'arte e estetica. 26 febbraio 1929. Dattiloscritto. RGALI f. 941 op. 18 e.ch. 5; l. 20-20ob, 21.

[58] La questione dell'*eros* in relazione al problema del rapporto tra cosa e idea era stato messo a tema da Losev già nel saggio giovanile *Eros u Platona* [L'eros in Platone, 1916], cfr. A.F. Losev, *Eros u Platona*, cit., pp. 3-60.

[59] Cfr. *OASM*, pp. 637, 638; A.F. Losev, *Istorija estetičeskich učenij*, cit., pp. 388-389.

teoria contemporanea su di esso. Si può parlare soltanto del formalismo dell'antichità, all'interno di una cultura artistica antica.

A.L. SAKKETTI fa notare che la relazione dà l'impressione che l'estetica dei greci si riduca fondamentalmente all'ontologia, e che essi non avessero un'estetica autentica, più esattamente essa coincide del tutto con l'ontologia, e lo stesso concetto di "bello" si confonde con il "buono", il "giusto"[60]. È un peccato avere ascoltato solo una parte della relazione[61]. Il confronto tra la cultura artistica antica e il classicismo francese, in particolare l'epoca dell'idealismo tedesco, fornirebbe maggiore materiale di discussione. La differenza tra la dialettica dei pensatori antichi e quella dei pensatori della filosofia idealistica tedesca viene interpretata correttamente dal relatore. Altrettanto correttamente è inoltre esposto l'atteggiamento non sempre positivo dei filosofi verso l'arte. Un confronto con la filosofia idealistica sarebbe molto istruttivo. Ciò mostrerebbe in modo evidente quell'entusiasmo per l'arte che si osserva durante quasi tutto l'arco della filosofia tedesca.

Anche A.G. GABRIČEVSKIJ ammette che la relazione è molto valida e suscita molte idee interessanti. Al tempo stesso si unisce alle osservazioni già sollevate circa l'aspetto metodologico della relazione. In primo luogo si pone la domanda sul perché i greci vengano messi a confronto con gli inglesi e i francesi. Eppure la cultura di questi popoli è diversa sotto vari aspetti. Il relatore non ha mostrato in alcun modo il principio di confronto tra epoche. Inoltre è possibile una tipologia del tutto differente, tipi differenti. Ad esempio, è possibile un confronto per età (Splengler). In generale confrontare la cultura antica con quella francese e con le altre è difficile, e forse anche del tutto impossibile. Successivamente l'oppositore si unisce alle posizioni del relatore sul fatto che nell'antichità fosse assente l'estetica nel modo in cui la intendiamo noi. Per quanto riguarda invece l'assenza della riflessione sull'arte in presenza della grande arte, tale situazione è propria non solo della cultura greca, ma anche delle altre culture. È un peccato che il relatore non abbia dimostrato tale assunto sulla base di materiale concreto. In relazione alla caratterizzazione della coscienza culturale antica si può sostenere una posizione diametralmente opposta alle tesi del relatore. Addirittura l'una e le altre spesso divergono. È rimasta indimostrata la tesi della tipicità per la cultura greca e per il [...] platonico [...] e del disprezzo per l'arte. L'affermazione del relatore circa la scultura antica e la sculturalità è corretta solo in parte. L'idea di una scultura antica fredda per molti aspetti non corrisponde a realtà. Il mito dell'assenza della pittura presso i greci può considerarsi superato. In generale gli ultimi lavori sull'arte antica, in particolare l'opera di [...], mutano radicalmente le diffuse concezioni della freddezza dell'arte antica, conferendogli pienezza e il riflesso animato della vita. Il relatore ha descritto molto bene l'ontologismo dei greci, ma si doveva ricordare che in tale ontologismo si avverte un'estetica autentica. I greci avevano davvero visto con i propri occhi l'essenza estetica nella vita naturale. Non serve alcuna teoria dell'estetica se l'estetico viene concepito dall'artista […] nella realtà esterna. Diventa estetico l'intero assetto della vita. Al tempo stesso non si deve comunque dimenticare che le prime riflessioni, le prime dottrine sul bello ci giungono dall'antichità. Non meno giustamente è stato

[60] Sul concetto di *kalokagathia* nell'antichità, cfr. *IAE. Sofisty. Sokrat. Platon*, cit., pp. 340-347, 563-566; A.F. Losev, V.P. Šestakov, *Istorija estetičeskich kategorij*, cit., pp. 100-110.

[61] Nel fondo GAChN di RGALI finora non è stata trovata la seconda parte della relazione.

caratterizzato il naturalismo del mondo antico, ma tale particolarità può essere rintracciata anche nelle culture di altre epoche, ad esempio nell'epoca del Rinascimento.

Parola conclusiva del relatore

LOSEV A.F. crede che varie obiezioni siano sorte a causa del fatto che la relazione presentata costituisce soltanto una parte di un ampio lavoro. E inoltre tale parte è stata presentata soltanto per metà. Le obiezioni principali si riducono al fatto che la realtà stessa dell'epoca antica è molto più complessa e diversificata. Allo stesso tempo, tra gli obiettivi della relazione non rientrava affatto fornire una descrizione esaustiva della cultura antica nella sua interezza. L'obiettivo della relazione consisteva nella descrizione di una determinata epoca tramite l'analisi delle dottrine, delle categorie, dei concetti, dei sistemi estetici, e così via. Altri elementi della cultura – religione, economia, politica, ecc. – economia, politica, ecc. – in questo caso non sono stati presi in considerazione. Per quanto riguarda il principio di classificazione, esso è apparso poco chiaro perché non è stato esposto nella relazione. Le epoche più note sono state scelte esclusivamente a fini di comodità e di maggiore evidenza. Tali epoche hanno un grande [...] di materiali e fatti da analizzare. Per descrivere epoche meno note si renderebbe necessario un notevole lavoro per la loro sola esposizione. Per quanto riguarda invece la descrizione delle idee estetiche di Aristotele, non si poteva affatto individuare una qualche sua svalutazione. L'obiettivo della relazione consisteva soltanto nella descrizione obiettiva, nella constatazione di fatti già conosciuti. Come è noto, gli assunti fondamentali delle sue idee estetiche vanno ricavate non dallo speciale trattato su questo tema, la *Poetica*, ma dall'opera di filosofia generale, la *Metafisica*. Con l'affermazione nella relazione della tecnicità (*techničnost'*) e del formalismo dell'estetica antica sono d'accordo tutti, incluso A.G. Gabričevskij. L'accusa rivolta al relatore di mancanza di un principio nella sua critica dell'antichità va ricondotta a un qualche fraintendimento. Il relatore non doveva esporre tali principi di critica, poiché nella relazione non vi era alcuna critica, se non confronti puramente storici. Il riferimento degli oppositori al fatto che il formalismo è presente anche nell'arte contemporanea non indebolisce in alcun modo le posizioni del relatore e non sminuisce i suoi accenni al formalismo dell'estetica antica. È evidente che esistono certi motivi generali che determinano tali atteggiamenti. L'indicazione del relatore sul fatto che ciò a cui portano tali atteggiamenti è interamente riportabile all'ontologia è stata correttamente compresa da A.L. Sakketti. Con tale accenno il relatore voleva sottolineare che per i teorici dell'estetica dell'epoca moderna e in particolare per gli idealisti del XIX secolo l'arte rappresenta tutto, mentre per i pensatori antichi essa è soltanto un momento dell'essere generale. L'estetica per loro era realmente una parte dell'ontologia, mentre per gli idealisti, al contrario, l'ontologia rappresenta una parte dell'estetica.

Secondo il relatore, la riflessione manca anche nell'epoca della grande arte, ed è d'accordo nell'affermare che ciò sia del tutto naturale. Egli non pensava neanche [...] dell'arte antica. È importante soltanto sottolineare l'assenza nel […] di un senso estetico nell'accezione europea. Per il relatore tutti i tipi e i periodi dell'arte sono ugualmente buoni e validi, e per lui come dialettico è importante soltanto il rapporto dialettico tra singoli tipi e periodi dell'arte, come anche tra le loro relative teorie.

О некоторых обобщениях из области эстетических учений

Стенограмма прений 26 февраля 1929 г.

П. С. ПОПОВ признает прочитанный доклад чрезвычайно интересным, как в смысле постановки самой темы, так и со стороны высказанных в нем общих положений, соглашаясь вместе с тем с основою предпосылкою докладчика о своевременности исторического обобщения в области эстетических учений. Останавливаясь, далее, на чисто методологической стороне доклада, оппонент полагает, что с этой стороны у докладчика не все было благополучно. Прежде всего, неясно, почему сопоставляется античная художественная культура с культурою Возрождения, немецкого идеализма и т.д. Почему нужно было сопоставлять и обобщать эстетические факты наиболее известных эпох и оставлять в стороне менее известные. Другим недостатком доклада является оперирование докладчиком голыми идеями и абстрактными понятиями. Нужно было взять не голую схему, а всю совокупность античной культуры, всю полноту тогдашней общественной жизни, с ее религией, экономикой, политикой и т.д. Не менее спорно и то положение докладчика, которым он отрицает наличность у античных мыслителей чисто эстетических задач. В особенности нельзя этого сказать об Аристотеле, "Поэтика" которого удовлетворяет всем требованиям теоретического трактата. В каком-то отношении докладчик прав, утверждая не чисто эстетическое отношение античного мира к искусству, но беда в том, что докладчик исходит не из конкретных фактов, не из наличности и характера культуры рассматриваемой эпохи, а из основ какой-то абсолютной эстетики. Вообще нужно было более точно определить критерии, с которыми докладчик подходит к оценке затронутых фактов. Прав, может быть, был докладчик и тогда, когда он утверждал отсутствие у античных мыслителей теорий эстетических чувств, но он вместе с тем был и не вполне доказателен. Нужно было с точностью определить это чувство и вообще подробнее расшифровать это утверждение. Схематичным кажется и положение об античном эросе. Очень интересная проблема о скульптурности и холодности античного искусства, но она не поставлена докладчиком в сферу искусства, как такового, не связана с подлинною культурою Греции. Что же касается античного формализма, то его нельзя брать в аспектах современного учения по данному вопросу. Можно говорить только о формализме античности, в пределах античной-же художественной культуры.

А. Л. САККЕТТИ указывает, что доклад создает такое впечатление, что эстетика греков сводится, главным образом, к онтологии и что настоящей эстетики у них не было, вернее – она полностью совпадает с онтологией, а само понятие о «прекрасном» сливается с «добрым», «благим». Жаль, что заслушана только часть доклада. Сопоставление античной художественной культуры с французским классицизмом и в особенности с эпохою немецкого идеализма дало бы больше материала для суждений. Разница в диалектике античных мыслителей и мыслителей немецкой идеалистической философии усмотрена докладчиком верно. Не менее верно изложено и не всегда положительное отношение мыслителей к искусству. Противопоставление им идеалистической философии было бы весьма поучительно. Оно наглядно показало бы то восторженное отношение к искусству, какое наблюдается почти на протяжении всей немецкой философии.

А. Г. ГАБРИЧЕВКСИЙ также признает доклад весьма ценным и возбуждающим много интересных мыслей. Вместе с тем он присоединяется к уже сделанным замечаниям относительно методологической стороны доклада. В первую очередь встает вопрос, почему греки сопоставляются с англичанами и французами. Ведь культура этих народов различна во многих отношениях. Принцип сопоставления эпох докладчиком никак не показан. Кроме того, возможна совершенно иная типология, иные типы. Возможно, например, сопоставлять по возрастному признаку (Шпенглер). Вообще сравнивать античную культуру с французской и другими - трудно, а может быть и вовсе невозможно. Далее оппонент присоединяется к положениям докладчика о том, что в античности эстетики в нашем смысле не было. Что-же касается отсутствии рефлексии об искусстве при наличности большого искусства, то это состояние свойственно не только греческой, но и другими культурам. Жаль, что докладчик не показал этого положения на конкретном материале. В отношении характеристики античного культурного сознания можно утверждать положение, которое будет диаметрально противоположно положениям докладчика. То и другое часто даже расходятся. Не доказанным осталось положение о типичности для греческой культуры и платоновского [нрзб.] и пренебрежения к искусству. Утверждение докладчика в отношении античной скульптуры и скульптурности правильно только отчасти. Представление о холодной античной скульптуры во многих отношениях не соответствует действительности. Миф об отсутствии у греков живописи можно считать опровергнутым. Вообще новейшие работы об античном искусстве, в частности, работа [нрзб.] совершенно изменяют господствовавшие представления о холодности античного искусства, сообщая ему насыщенности и полнокровное отражение жизни. Докладчик очень хорошо охарактеризовал онтологизм греков, но надо иметь в виду, что в этом онтологизме чувствуется подлинная эстетика. Греки действительно в непосредственной жизни, собственными глазами усматривали эстетическую сущность. Никакой теории эстетики и не нужно, если эстетическое созерцается художником [нрзб.] в окружающей действительности. Эстетическою делается вся установка жизни. Вместе с тем не следует все-таки забывать, что первые мысли, первые учения о прекрасном идут к нам от античности. Не менее правильно охарактеризован и натурализм античного мира, но эта особенность может быть усмотрена и в культурах других эпох, Возрождения, например.

Заключенное слово докладчика

ЛОСЕВ А.Ф. считает, что многие возражения появились исключительно в силу того, что прочитанный доклад составляет только часть большой работы. Да и эта часть прочитана только наполовину. Главные возражения сводятся к тому, что сама действительность античной эпохи гораздо сложнее и разнообразнее. Между тем в задачу доклада вовсе не входило давать исчерпывающую характеристику античной культуры в целом. Задача доклада сводилась к характеристике определенной эпохи посредством анализа эстетических учений, категорий, понятий, систем и т.д. Другими слагаемыми культуры – религией, экономикой, политикой и т.д. докладчик в данном случае не интересовался. Что касается принципа классификации, то он потому оказался неясным, что он вовсе в докладе не излагался. Более известные эпохи взяты исключительно в целях удобства и большей наглядности. Эти эпохи имеют большое [нрзб.] материалов и фактов для анализа. Для характеристики же менее известных

эпох потребовалась бы значительная работа только по одному изложению их. Что же касается характеристики эстетических воззрений Аристотеля, то здесь никак нельзя было усмотреть каково-либо принижения его. Задача доклада сводилась только к объективной характеристике, констатированию общеизвестных фактов. Как известно, основные положения его эстетических воззрений приходится черпать не из специального трактата на эту тему – "Поэтики", а общефилософской работы – Метафизики. С утверждением доклада о техничности и формализме античной эстетики согласны все, в том числе и А. Г. Габричевский. К некоторому недоразумению следует отнести и упрек докладчику в отсутствии принципа его критики античности. Докладчик и не должен был излагать эти принципы критики, ибо никакой критики, кроме чисто исторических сравнений, в докладе не было. Указание оппонентов на то, что формализм имеется и в современном искусстве, нисколько не ослабляет позиций докладчика и не уменьшает его указаний на формализм античной эстетики. Очевидно, существуют какие-то общие причины, которые порождают эти настроения. Указание докладчика о том, что дают эти настроения сводится всецело к онтологии – правильно понято А. Л. Саккетти. Этим указанием докладчик хотел подчеркнуть, что у эстетиков новейшего времени и в особенности у идеалистов 19-го века искусство составляет все, тогда как у античных мыслителей оно – только момент в общем бытии. Эстетика действительно составляла у них часть онтологии, тогда как у идеалистов, наоборот, онтология составляет часть эстетики.

По мнению докладчика, рефлексия над искусством также отсутствует в эпоху большого искусства, и он соглашается, что это вполне естественно. Он и не думал [нрзб.] античного искусства. Важно только констатировать отсутствие в [нрзб.] эстетического чувства в европейском смысле. Для докладчика все типы и периоды искусства одинаково хороши и приемлемы, и для него, как для диалектика важна только диалектическая связь между отдельными типами и периодами искусства и также между соответствующими его теориями.

Nota terminologica

adekvatnost' – adeguatezza. Riguarda la sfera dell'espressione e la dialettica a essa interna di modello (*pervoobraz*) e immagine (*obraz*), che trova un analogo nella dialettica platonica di paradigma e immagine. In *Samoe samo* l'immagine-*obraz* compare inoltre come principio di determinazione e formazione (*obrazovanie*), inteso come estremo dialettico correlato al modello (*pervoobraz*) quale suo confine semantico. In questo senso *obraz* è definibile come limite delle incarnazioni possibili del modello, dall'altro *pervoobraz* è limite delle interpretazioni possibili.

alogičnost' – alogicità. La sfera dell'alogico comprende tutto ciò che è non concettuale, non discorsivo, ma "puramente vitale" (*čisto žiznenno*), cfr A.F. Losev, *Logičeskaja teorija čisla*, cit., p. 121.

eidos/idea – Losev aveva lavorato a lungo all'analisi filologica dei testi platonici in rapporto all'utilizzo dei termini *eidos* e idea, cfr. A.F. Losev, *Terminologija učenija Platona ob idejach* [La terminologia della dottrina platonica delle idee], in *OASM*, pp.136-297. Rispetto all'idea l'*eidos* si distingue per il suo carattere visibile, esso è «essenza che è data otticamente e figurativamente (nel pensiero o fisicamente)» [сущность, которая дана оптически-фигурно (мысленно или физически)], *DOM*, p. 36. L'*eidos* in Losev sembra conciliare la concezione platonica – per cui *eidos* è ideale e al tempo stesso concreto, intelligibilmente visibile, a differenza del concetto astratto – e quella husserliana – l'*eidos* è la più alta operazione del pensiero. *Eidos* è dunque concreto, ma non nel senso della cosa sensibile, bensì quale essenza manifesta dell'oggetto, *figura*, suo modello semantico. L'*eidos* compare inoltre in opposizione al *logos*, dove quest'ultimo sta a indicare il carattere formale, meramente enumerativo, del pensiero, così come la logica formale consiste in una serie di segni derivanti dall'elaborazione del pensiero astratto del soggetto, sequenza o somma delle parti.

energija – energia. Attraverso il concetto di *energija* viene spiegata la presenza dell'essere superiore (*sverchsuščnost'*) nell'essere creato (*tvarnaja suščnost'*), senza che i due esseri perdano la propria individualità. L'essere superiore agisce tramite l'energia sull'essere creato ed è presente in essa come suo *telos,* fondamento e scopo. L'idea dunque garantisce la partecipazione (*pričastnost'*) all'essenza, ma non si identifica con essa; ciò è anche alla base del tema della comunicazione (*obščenie*) con l'essenza che avviene nel nome, definito come «strumento di comunicazione tra cosa e ciò che la circonda» [орудие общения вещи и ее окружающего], *VI*, p. 813.

inobytie – essere-altro, l'opposto, *inoe* (altro), cfr. *SS*, p. 451.

intelligencija – intelligenza, auto-coscienza, "essere-per-sé" (*dlja-sebja-bytie*). Losev sviluppa questo concetto nel lavoro, andato perduto, *Dialektika intelligencij* [Dialettica dell'intelligenza], parte del quale è successivamente rientrata in *Fragmenty dopolnenij k Dialektike mifa* [Frammenti di integrazioni a *Dialektika mifa*]. La dialettica dell'intelligenza corrisponde alla modificazione di ogni momento sia alla luce degli altri momenti che di se stesso (*intelligentnaja modifikacija*).

ličnost' – personalità, individualità. Tale termine viene applicato non soltanto alla persona come unità sostanziale, ma anche al prodotto artistico come "oggetto vivo", cfr. *DChF*, p. 47.

mirooščuščenie – percezione del mondo. Indica un rapporto intuitivo con la realtà, legato alla sensibilità immediata e al sentimento, opposto alla "concezione del mondo" (*mirosozercanie*) fondata sulla percezione logico-razionale della realtà, cfr. *Kommentarij k Mirooščuščeniju Eschila,* cit., pp. 1034-1036.

naprjažennost' – tensione, concentrazione. Indicando il rapporto ontologico tra significato ed espressione, idea e materia, il termine esprime il grado di esistenzialità (*bytijnstvennost'*) presente in essa, della quale nel nome si osserva la massima presenza.

obstojanie – circostanza. Indica la relazione tra materia e *eidos*. *Ob''ektivnoe obstojanie* (circostanza oggettiva) viene inoltre utilizzato per riferirsi alla particolare relazione tra soggetto e oggetto che indica datità originaria e immediata del vissuto, cfr. A.F. Losev, *Issledovanija po filosofii i psichologii myšlenija*, cit., pp. 64-77.

oformlenie – determinazione. Come *obrazovanie* (formazione), anche *oformlenie* contiene il russo *forma*. Tuttavia se *oformlenie* viene utilizzato in senso generale per indicare la presenza di una definizione, di un confine, per questo è stato talvolta tradotto anche come "presenza della forma". *Obrazovanie* sembra invece riferirsi in modo più diretto al processo di fissazione della forma, spesso in relazione alla formazione del significato.

polaganie – posizione, atto del porre. Variamente definito anche "tesi" (*tezis*) – cfr. *Derzanie ducha*, cit., cfr. p. 116 –, "attività", "potenza semantica" (*aktivnost', smyslovaja moščnost'*) – cfr. *Fragmenty dopolnenij k Dialektike mifa*, cit., p. 383 –, "assenza di qualitatività" (*bezkačestvennost'*) – cfr. *SS*, p. 418 –, "affermazione" (*utverždenie*), "puro essere" (*goloe bytie*) – cfr. *Logičeskaja teorija čisla*, cit., pp. 114, 117.

sàmoe samò (la cosa stessa), samost' (stessità) – «ciò che nella cosa è massimamente essenziale e necessaria, che non si forma a partire dai segni della cosa» [то, что в вещи наиболее сущственно и необходимо, не образуется из признаков вещи], *BIK*, p. 917. L'essenza della stessità, «l'individualità assoluta della cosa» [абсолютная индивидуальность вещи], in sé è inesprimibile, ma è presente energicamente nel simbolo, cfr. *SS,* p. 314.

suščnost' – essenza, definita anche "essere riflesso" (*otražennoe bytie*). Tale natura riflessiva consiste nella coincidenza visibile di essere (*bytie*) e significato (*smysl*), in modo simile a come accade per significato (*smysl*) e fenomeno (*javlenie*). Cfr. *SS*, p. 465.

vyraženie – espressione, quinto momento dialettico tramite il quale si elimina la contrapposizione tra realtà (*dejstvitel'nost*) come fatto – *fakt*, quarto momento – e come significato – la triade –, diventando così significato che può essere compreso (*ponimaemyj smysl'*), cfr. *DOM*, p. 318. L'ulteriore modificazione dell'espressione conduce poi, tramite il simbolo, al mito quale modalità semantica di presenza dell'oggetto nella coscienza soggettiva. Nell'espressione si assiste all'«unione di interno ed esterno, idea e materia. Il simbolico in essa consiste nel fatto che nella cosa stessa è impressa la sua direzionalità, idea e scopo» [единство внутреннего и внешнего, идем м материи. Символическое у нее

заключается в том, что в самой вещи заложена ее направленность, идея и цель], V.V. Bibichin, *Aleksej Fedorovič Losev. Sergej Sergeevič Averincev*, cit., p. 158.

BIBLIOGRAFIA

Opere di A.F. Losev

Di seguito riportiamo le principali opere consultate, in ordine di pubblicazione. Una bibliografia esaustiva dell'opera loseviana è stata pubblicata in: *Aleksej Fedorovič Losev: Bibliografičeskij ukazatel': k 120-letiju so dnja roždenija* [Aleksej Fedorovič Losev: Repertorio bibliografico: per i 120 anni dalla nascita], in G.M. Muchamedžanova, T.V. Čepurenko (sost.), V.V. Il'ina (otv. za vyp.), *Specvypusk Bjulletenja Biblioteki "Dom A.F. Loseva"* [Numero speciale del Bollettino della biblioteca "Dom A.F. Loseva"], vyp. 17, "Dizajn i poligrafija", Moskva 2013, pp. 24-101. La versione elettronica è consultabile online all'indirizzo http://old.losev-library.ru/file/0114124003_1_ukazatel-04-biblogra.pdf

Losev A.F., *Antičnaja muzykal'naja estetika* [L'estetica musicale antica], Muzgiz, Moskva 1960.

Losev A.F., *Estetičeskaja terminologija Platona* [La terminologia estetica di Platone], in *Iz istorii estetičeskoj mysli drevnosti i srednevekov'ja* [Dalla storia del pensiero estetico dell'antichità e del medioevo], Izd. Akademii Nauk SSSR, Moskva 1961, pp. 17-62.

Losev A.F., *Gibel' buržuaznoj kul'tury i ee filosofii (posleslovie)* [Il crollo della cultura borghese e della sua filosofia (postfazione)], in A. Chjubšer, *Mysliteli našego vremeni (62 portreta)* [Pensatori del nostro tempo (62 ritratti)], trad. dal ted. I.A. Sac, A.F. Losev (obšč. red. i posl.), Izd-vo Inostrannoj literarury, Moskva 1962.

Losev A.F., *Chudožestvennye kanony kak problema stilja* [I canoni estetici come problema dello stile], in "Voprosy estetiki", Iskusstvo, Moskva 1964, № 6, pp. 351-399.

Losev A.F., Šestakov V.P., *Istoria estetičeskich kategorij* [Storia delle categorie estetiche], Iskusstvo, Moskva 1965.

Losev A.F., *Stat'i po istorii antičnoj filosofii dlja IV-V tomov filosofskoj enciklopedii: rukopis' dlja obšč. obsuždenija* [Articoli di filosofia antica per i volumi IV-V dell'enciclopedia filosofica: manoscritto per la pubblica discussione], Moskva [b.i.] 1965. Testo digitale. Biblioteca elettronica nazionale (NEB) (consultato in data 18/05/16).

Losev A.F., voce "Estetika" [Estetica], in F.V. Konstantinov (pod red.), *Filosofskaja enciklopedija v 5 tomach* [Enciclopedia filosofica in 5 volumi], t. 5, Sovetskaja enciklopedija, Moskva 1970, pp. 570-577.

Losev A.F., *O ponjatii chudožestvennogo kanona* [Sul concetto di canone artistico], in *Problemy kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki* [Problemi del canone nell'arte antica e medievale di Asia e Africa], Nauka, Moskva 1973, pp. 6-15.

Losev A.F., *Chtoničeskaja ritmika affektivnych struktur v "Eneide" Vergilija* [La ritmica ctonia delle strutture affettive nell'Eneide di Virgilio], in B.F. Egorov (otv. red.), *Ritm,*

prostranstvo i vremja v literature i iskusstve [Ritmo, spazio e tempo nella letteratura e nell'arte], Nauka, Leningrad 1974, pp. 143-160.

Losev A.F., *Istoričeskoe vremja v kul'ture klassičeskoj Grecii* [Il tempo storico nella cultura della Grecia classica], in *Istorija filosofii i voprosy kul'tury* [La storia della filosofia e i problemi della cultura], Nauka, Moskva 1975, pp. 8-61.

Losev A.F., *Antičnaja filosofija istorii* [La filosofia della storia antica], Nauka, Moskva 1977.

Losev A.F., *Istoričeskij smysl estetičeskogo mirovozzrenija Richarda Vagnera* [Il significato storico della visione del mondo estetica di Richard Wagner], in R. Vagner, *Izbrannye raboty* [Opere scelte], I.A. Barisova, S.A. Ošerov (sost. i komment.), Iskusstvo, Moskva 1978, pp. 7-48.

Losev A.F., *Dve neobchodimye predposylki dlja postroenija istorii estetiki do vozniknovenija estetiki v kačestve samostojatel'noj nauki* [Due presupposti fondamentali per la costruzione di una storia dell'estetica fino alla nascita dell'estetica quale scienza autonoma], in *Estetika i žizn'. Vyp. 6: Obščie problemy estetiki* [Estetica e vita. Numero 6: Problemi generali dell'estetica], Iskusstvo, Moskva 1979, pp. 221-238.

Losev A.F., *Problema variativnogo funkcionirovanija živopisnoj obraznosti v chudožestvennoj literature* [Il problema del funzionamento variabile della figuratività pittorica in letteratura], in A.N. Iezuitov (otv. red.), *Literatura i živopis'* [Letteratura e pittura], Nauka, Leningrad 1982, pp. 31-65.

Losev A.F., *Znak. Simvol. Mif. Trudy po jazykoznaniju* [Segno. Simbolo. Mito. Lavori di linguistica], Izd-vo Moskovskogo Universiteta, Moskva 1982.

Losev A.F., *Jazykovaja struktura* [La struttura linguistica], MGPI im. V.I. Lenina, Moskva 1983.

Losev A.F., *Antičnaja filosofija i obščestvenno-istoričeskie formacii* [La filosofia antica e le formazioni storico-sociali], in A.F. Losev (otv. red.), *Antičnost' kak tip kul'tury* [L'antichità come tipo di cultura], Nauka, Moskva 1988, pp. 48-55.

Losev A.F., *Derzanie ducha* [Il coraggio dello spirito], Izdatel'stvo političeskoj literatury, Moskva 1988.

Losev A.F., *Teorija stilja u modernistov* [La teoria dello stile per i modernisti], in "Literaturnaja učeba" № 5 1988, Moskva, pp. 153-160.

Losev A.F., *Pamjati odnogo svetlogo skeptika* [Ricordi di un brillante scettico], in V.Ja. Lazarev (sost.), *Čto s nami proischodit? Zapiski sovremennikov* [Che cosa ci succede? Appunti dei contemporanei], Sovremennik, Moskva 1989, vyp. 1, pp. 182-185.

Losev A.F., *Iz rannich proizvedenij* [Dalle opere giovanili], Pravda, Moskva 1990.

Losev A.F., *P.A. Florenskij po vospominanijam Alekseja Loseva* [P.A. Florenskij nei ricordi di A.F. Losev], in A.V. Michajlov (otv. red.), *Kontekst. Literaturno-teoretičeskie issledovanija* [Contesto. Ricerche letterarie e teoriche], Nauka, Moskva 1990, pp. 6-24.

Losev A.F., *Strast' k dialektike* [Passione per la dialettica], Sovetskij pisatel', Moskva 1990.

Losev A.F., *Vladimir Solov'ev i ego vremja* [Vladimir Solov'ev e il suo tempo], Progress, Moskva 1990.

Losev A.F., *Žiznennyj i tvorčeskij put' Platona* [Il percorso creativo e di vita di Platone], in *Platon. Sobranie sočinenij v 4 tomach* [Platone. Opere in 4 volumi], t. 1, Mysl', Moskva 1990, pp. 3-69.

Losev A.F., *Istoričeskij smysl estetičeskogo mirovozzrenija Richarda Vagnera* [Il significato storico della visione del mondo estetica di Richard Wagner], in Id. *Filosofija. Mifologija. Kul'tura* [Filosofia. Mitologia. Cultura], Ju.A. Rostovcev (sost.), Izdatel'stvo Političeskoj literatury, Moskva 1991, pp. 275-314.

Losev A.F., *Osnovnoj vopros filosofii muzyki* [La questione fondamentale della filosofia della musica], in Id., *Filosofija. Mifologija. Kul'tura* [Filosofia. Mitologia. Cultura], Ju.A. Rostovcev (sost.), Izdatel'stvo Političeskoj Literatury, Moskva 1991, pp. 315-335.

Losev A.F., *Platonovskij ob''ektivnyj idealizm i ego tragičeskaja sud'ba* [L'idealismo oggettivo di Platone e la sua tragica sorte], in Id. *Filosofija. Mifologija. Kul'tura* [Filosofia. Mitologia. Cultura], Ju.A. Rostovcev (sost.), Izdatel'stvo Političeskoj literatury, Moskva 1991, pp. 336-373.

Losev A.F., *Eros u Platona* [L'eros in Platone], in Id., *Bytie. Imja. Kosmos* [Essere. Nome. Cosmo], A.A. Tacho-Godi (sost. i red.), Mysl', Moskva 1993, pp. 3-60.

Losev A.F., *Antičnyj kosmos i sovremennaja nauka* [Il cosmo antico e la scienza moderna], in Id., *Bytie. Imja. Kosmos* [Essere. Nome. Cosmo], A.A. Tacho-Godi (sost. i red.), Mysl', Moskva 1993, pp. 61-612.

Losev A.F., *Filosofija imeni* [Filosofia del nome], in Id., *Bytie. Imja. Kosmos* [Essere. Nome. Cosmo], A.A. Tacho-Godi (sost. i red.), Mysl', Moskva 1993, pp. 613-801.

Losev A.F., *Vešč' i imja* [La cosa e il nome], in Id., *Bytie. Imja. Kosmos* [Essere. Nome. Cosmo], A.A. Tacho-Godi (sost. i red.), Mysl', Moskva 1993, pp. 802-880.

Losev A.F., *Očerki antičnogo simvolizma i mifologii* [Saggi sul simbolismo antico e la mitologia], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1993.

Losev A.F., *Žizn'. Povesti, rasskazy, pis'ma* [Vita. Romanzi brevi, racconti e lettere], AO Komplekt, Sankt-Peterburg 1993.

Losev A.F., *Bytie, ego sverchlogičeskie, logičeskie i alogičeskie elementy (dialektika)* [L'essere, i suoi elementi superlogici, logici e alogici (dialettica)], in "Načala" № 2 (1994), vyp. 2, Moskva, pp. 3-28.

Losev A.F., *Logičeskaja teorija čisla* [La teoria logica del numero], in "Voprosy filosofii" № 11 (1994), pp. 81-134.

Losev A.F., *Dialektika mifa* [Dialettica del mito], in in Id., *Mif. Čislo. Suščnost'* [Mito. Numero. Essenza], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1994, pp. 5-216.

Losev A.F., *Mif – razvernutoe magičeskoe imja* [Il mito è un nome magico dispiegato], in Id., *Mif. Čislo. Suščnost'* [Mito. Numero. Essenza], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1994, pp. 217-232.

Losev A.F., *Pervozdannaja suščnost'* [L'essenza increata], in Id., *Mif. Čislo. Suščnost'* [Mito. Numero. Essenza], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1994, pp. 233-262.

Losev A.F., *Absoljutnaja dialektika – absoljutnaja mifologija* [La dialettica assoluta è mitologia assoluta], in Id., *Mif. Čislo. Suščnost'* [Mito. Numero. Essenza], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1994, pp. 263- 298.

Losev A.F., *Samoe samo* [La cosa stessa], in in Id., *Mif. Čislo. Suščnost'* [Mito. Numero. Essenza], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1994, pp. 299-526; recentemente pubblicato nel volume Losev A.F., *Samoe samo* [La cosa stessa], in A.F. Losev, *Ješč' i imja. Samoe samo* [La cosa e il nome. La cosa stessa], A.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (obšč. red.), Izd-vo Olega Abyško, Sankt-Peterburg 2008.

Losev A.F., *Kritika platonizma u Aristotelja* [La critica del platonismo in Aristotele], in Id., *Mif. Čislo. Suščnost'* [Mito. Numero. Essenza], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1994, pp. 527-712.

Losev A.F., *Dialektika čisla u Plotina* [La dialettica del numero in Plotino], in Id., *Mif. Čislo. Suščnost'* [Mito. Numero. Essenza], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1994, pp. 713-876.

Losev A.F., *Teorija chudožestvennogo stilja* [Teoria dello stile artistico], Collegium "Kievskaja Akademija Evrobiznesa", Kiev 1994.

Losev A.F., *Dialektika chudožestvennoj formy* [Dialettica della forma artistica], in Id., *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forma. Stile. Espressione], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1995, pp. 5-297.

Losev A.F., *Stroenie chudožestvennogo miroosčuščenija* [La struttura della percezione artistica del mondo], in Id., *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forma. Stile. Espressione], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1995, pp. 298-320.

Losev A.F., *Istorija estetičeskich učenij* [Storia delle dottrine artistiche], in Id., *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forma. Stile. Espressione], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1995, pp. 321-404.

Losev A.F., *Muzyka kak predmet logiki* [La musica come oggetto della logica], in Id., *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forma. Stile. Espressione], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1995, pp. 405-602.

Losev A.F., *O muzykal'nom oščuščenii ljubvi i prirody* [Sulla percezione musicale dell'amore e della natura], in in Id., *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forma. Stile. Espressione], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1995, pp. 603-622.

Losev A.F., *Dva miroošču̇ščenja* [Due percezioni del mondo], in Id., *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forma. Stile. Espressione], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1995, pp. 623-636.

Losev A.F., *Očerk o muzyke* [Saggio sulla musica], in Id., *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forma. Stile. Espressione], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1995, pp. 637-666.

Losev A.F., *Filosofskij kommentarij k dramam Richarda Vagnera* [Commento filosofico ai drammi di Richard Wagner], in Id., *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forma. Stile. Espressione], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1995, pp. 667-732.

Losev A.F., *Mirovozzrenie Skrjabina* [La visione del mondo di Skrjabin], in Id., *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forma. Stile. Espressione], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1995, pp. 733-780.

Losev A.F., *Stat'i dlja Enciklopedii Chudožestvennych Nauk* [voci per l'Enciclopedia delle scienze artistiche], in Id., *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forma. Stile. Espressione], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1995, pp. 881-886.

Losev A.F., *O miroošču̇ščenii Eschila* [Sulla percezione del mondo di Eschilo], in Id., *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forma. Stile. Espressione], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1995, pp. 781-880.

Losev A.F., *Problema simvola i realističeskoe iskusstvo* [Il problema del simbolo e l'arte realistica], 2-e izd., ispr., Iskusstvo, Moskva 1995.

Losev A.F., *Slovar' antičnoj filosofii* [Dizionario di filosofia antica], Izd. "Mir idej", AO AKRON, Moskva 1995.

Losev A.F., *Besedy-vospominanija o P.A. Florenskom* [Conversazioni e ricordi di P.A. Florenskij], in K.G. Isupov (sost.), *Florenskij. Pro et contra. Ličnost' i tvorčestvo Pavla Florenskogo v ocenke russkich myslitelej i issledovatelej: antologija* [Florenskij. *Pro et contra*. La persona e l'opera di Pavel Florenskij nell'opinione dei pensatori e dei ricercatori russi: antologia], Izd-vo Russkogo Christianskogo Gumanitarnogo Universiteta, Sankt-Peterburg 1996.

Losev A.F., *Tipy vozzrenija na čislo* [Tipi di visione sul numero], in "Voprosy filosofii", № 10 (1996), Nauka, Moskva, pp. 124-126.

Losev A.F., *Teorjia otnositel'nosti kak novoe mirovozzrenie* [La teoria della relatività come nuova visione del mondo], in "Voprosy filosofii" № 10 (1996), Nauka, Moskva, pp. 126-128.

Losev A.F., *O forme i razmerach mira* [Sulla forma e le dimensioni del mondo], in "Voprosy filosofii", № 10 (1996), Nauka, Moskva, pp. 128-132.

Losev A.F., *Dialektičeskie osnovy matematiki* [I fondamenti dialettici della matematica], in in Id., *Chaos i struktura* [Caos e struttura], A.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (sost.), Mysl', Moskva 1997, pp. 5-608.

Losev A.F., *O metode beskonečno-malych v logike* [Sul metodo infinitesimale in logica], in Id., *Chaos i struktura* [Caos e struttura], A.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (sost.), Mysl', Moskva 1997, pp. 609-730.

Losev A.F., *Nekotorye elementarnye razmyšlenija k voprosu o logičeskich osnovach isčislenija beskonečno-malych* [Alcune riflessioni elementari sulla questione dei fondamenti logici del calcolo infinitesimale], in Id., *Chaos i struktura* [Caos e struttura], A.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (sost.), Mysl', Moskva 1997, pp. 731-792.

Losev A.F., *Matematika i dialektika* [Matematica e dialettica], in Id., *Chaos i struktura* [Caos e struttura], A.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (sost.), Mysl', Moskva 1997, pp. 793-802.

Losev A.F., *Imja. Izbrannye raboty, perevody, besedy, issledovanija, archivnye materialy* [Il nome. Selezione di scritti, traduzioni, conversazioni, ricerche, materiali d'archivio], Izd-vo ALETEJJA, Sankt-Peterburg 1997.

Losev A.F., *Estetika Vozroždenija* [L'estetica del Rinascimento], in Id., *Estetika Vozroždenija. Istoričeskij smysl estetiki Vozroždenija* [L'estetica del Rinascimento. Il significato storico dell'estetica del Rinascimento], A.A. Tacho-Godi (sost.), Mysl', Moskva 1998, pp. 7-640.

Losev A.F., *Istoričeskij smysl estetiki Vozroždenija* [Il significato storico dell'estetica del Rinascimento], in Id., *Estetika Vozroždenija. Istoričeskij smysl estetiki Vozroždenija* [L'estetica del Rinascimento. Il significato storico dell'estetica del Rinascimento], A.A. Tacho-Godi (sost.), Mysl', Moskva 1998, pp. 641-735.

Losev A.F., *Metodologičeskoe vvedenie* [Introduzione metodologica], in "Voprosy filosofii", № 9 (1999), Nauka, Moskva, pp. 76-99.

Losev A.F., *Issledovanija po filosofii i psichologii myšlenija (1915-1919)* [Indagini sulla filosofia e la psicologia del pensiero (1915-1919)], in Id., *Ličnost' i Absoljut* [La personalità e l'Assoluto], A.A. Tacho-Godi (sost. i obšč. red.), Mysl', Moskva 1999, pp. 5-224.

Losev A.F., *Problemy filosofija imeni (1919-1929)* [Problemi di filosofia del nome (1919-1929)], in Id., *Ličnost' i Absoljut* [La personalità e l'Assoluto], A.A. Tacho-Godi (sost. i obšč. red.), Mysl', Moskva 1999, pp. 225-376.

Losev A.F., *Fragmenty dopolnenij k "Dialektike mifa" (1929)* [Frammenti di integrazioni a *Dialektika mifa* (1929)], in Id., *Ličnost' i Absoljut* [La personalità e l'Assoluto], A.A. Tacho-Godi (sost. i obšč. red.), Mysl', Moskva 1999, pp. 377-514.

Losev A.F., *Istorija antičnoj estetiki. Rannjaja klassika. V 2 knigach* [Storia dell'estetica antica. Il primo periodo classico. In 2 tomi], AST, Moskva 2000.

Losev A.F., *Istorija antičnoj estetiki. Sofisty. Sokrat. Platon* [Storia dell'estetica antica. I sofisti. Socrate. Platone], AST, Moskva 2000.

Losev A.F., *Istorija antičnoj estetiki*. *Vysokaja klassika* [Storia dell'estetica antica. L'alto classicismo], AST, Moskva 2000.

Losev A.F., *Istorija antičnoj estetiki. Rannij ellenizm* [Storia dell'estetica antica. Il primo ellenismo], AST, Moskva 2000.

Losev A.F., *Istorija antičnoj estetiki. Pozdnij ellenizm* [Storia dell'estetica antica. Il tardo ellenismo], AST, Moskva 2000.

Losev A.F., *Istorija antičnoj estetiki. Poslednie veka. V 2 knigach* [Storia dell'estetica antica. Gli ultimi secoli. In 2 tomi], AST, Moskva 2000.

Losev A.F., *Istorija antičnoj estetiki. Itogi tysjačeletnego razvitija. V 2 knigach* [Storia dell'estetica antica. La fine di uno sviluppo millenario. In 2 tomi], AST, Moskva 2000.

Losev A.F., *Ja soslan v XX vek... v 2-ch tomach* [Confinato nel XX secolo… in 2 volumi], Vremja, Moskva 2002.

Losev A.F., *Nikolaj Kuzanskij i srednevekovaja dialektika* [Niccolò Cusano e la dialettica medievale], in A.A. Tacho-Godi, E.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (pod red.), *A.F. Losev: filosof i pisatel'* [A.F. Losev: filosofo e scrittore], Nauka, Moskva, 2003, pp. 326-345.

Losev A.F., *Vysšij sintez. Neizvestnyj Losev* [La sintesi superiore. Losev inedito], ČeRo, Moskva 2005.

Losev A.F., *Platon* [Platone], izd. 3-e, ispr. i dopoln., Molodaja gvardija, Moskva 2005.

Losev A.F., *Aleksej Fedorovič Losev. Iz tvorčeskogo nasledija: sovremenniki o myslitele* [Aleksej Fedorovič Losev. Dal retaggio: contemporanei sul filosofo], A.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (podgot.), Russkij mir'', Moskva 2007.

Losev A.F., *Izbrannye trudy po imjaslaviju i korpus sočinenij Dionisija Areopagita* [Lavori scelti sull'*imjaslavie* e *corpus* di opere di Dionigi Areopagita], Izd-vo Olega Abyško, Sankt-Peterburg 2009.

Losev A.F., *"Logika čistovo poznanija" G. Kogena i neoplatonizm* [La "Logica della conoscenza pura" di G. Cohen e il neoplatonismo], in "Bjulleten' biblioteki "Dom A.F. Loseva"" [Bollettino della biblioteca "Dom A.F. Loseva"], Moskva 2012, vyp. 15, pp. 130-174.

Losev A.F., *Mošč' dialektičeskogo otricanija* [La potenza della negazione dialettica], in "Credo New", № 3 (75), t. 1, Sankt-Peterburg 2013, pp. 8-17.

Losev A.F., Loseva V.M, *Radost' na veki, Perepiska lagernych vremen* [La gioia per l'eternità. Carteggio dei tempi del lager], Russkij put', Moskva 2005. Recentemente l'opera è stata pubblicata nella traduzione francese: Losev A.F., Loseva V.M., *La joie pour l'éternité. Correspondance du Gulag (1931-1933)*, trad. dal rus. Luba Jurgenson, Éditions des Syrtes, Genève 2014.

Losev A.F., *Značenie nauk i iskusstv i dissertacija Russo "O vlijanii nauk na nravy"* [Il significato delle scienze e delle arti e la dissertazione di Rousseau "Sull'influenza delle scienze sulla morale"], in A.F. Losev, *Na rubeže epoch. Raboty 1910-ch – načala 1920-ch godov* [Tra due epoche. Scritti degli anni Dieci e inizio degli anni Venti], A.A. Tacho-Godi, E.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (obšč. red.), Progress-Tradicija, Moskva 2015, pp. 43-62.

Losev A.F., *Vysšij sintez kak sčast'e i vedenie* [La sintesi superiore come felicità e condotta], in A.F. Losev, *Na rubeže epoch. Raboty 1910-ch – načala 1920-ch godov* [Tra due epoche. Scritti degli anni Dieci e inizio degli anni Venti], A.A. Tacho-Godi, E.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (obšč. red.), Progress-Tradicija, Moskva 2015, pp. 63-76.

Losev A.F., *Russkaja filosofskaja literatura v 1917-1918 gg.* [La letteratura filosofica russa nel 1917-1918], in Id., *Na rubeže epoch. Raboty 1910-ch – načala 1920-ch godov* [Tra due epoche. Scritti degli anni Dieci e inizio degli anni Venti], A.A. Tacho-Godi, E.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (obšč. red.), Progress-Tradicija, Moskva 2015, pp. 178-183.

Losev A.F., *Roždenie mifa* [La nascita del mito], in A.F. Losev, *Na rubeže epoch. Raboty 1910-ch – načala 1920-ch godov* [Tra due epoche. Scritti degli anni Dieci e inizio degli anni Venti], A.A. Tacho-Godi, E.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (obšč. red.), Progress-Tradicija, Moskva 2015, pp. 213-250.

Losev A.F., *Proekt eksperimental'nogo issledovanija estetičeskogo ritma* [Progetto di ricerca sperimentale sul ritmo estetico], in Id., *Na rubeže epoch. Raboty 1910-ch – načala 1920-ch godov* [Tra due epoche. Scritti degli anni Dieci e inizio degli anni Venti], A.A. Tacho-Godi, E.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (obšč. red.), Progress-Tradicija, Moskva 2015, pp. 357-366.

Losev A.F., *Eksperimental'noe issledovanie estetičeskoj obraznosti* [Ricerca sperimentale sulla figuratività estetica], in Id., *Na rubeže epoch. Raboty 1910-ch – načala 1920-ch godov* [Tra due epoche. Scritti degli anni Dieci e inizio degli anni Venti], A.A. Tacho-Godi, E.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (obšč. red.), Progress-Tradicija, Moskva 2015, pp. 367-370.

Losev A.F., *Proekt eksperimental'nogo issledovanija estetičeskoj obraznosti* [Progetto di ricerca sperimentale sulla figuratività estetica], in Id., *Na rubeže epoch. Raboty 1910-ch – načala 1920-ch godov* [Tra due epoche. Scritti degli anni Dieci e inizio degli anni Venti], A.A. Tacho-Godi, E.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (obšč. red.), Progress-Tradicija, Moskva 2015, pp. 371-372.

Losev A.F., *Zametki o "Kol'ce Nibelunga" R. Vagnera* [Note sull'"Anello dei Nibelunghi" di R. Wagner], in Id., *Na rubeže epoch. Raboty 1910-ch – načala 1920-ch godov* [Tra due epoche. Scritti degli anni Dieci e inizio degli anni Venti], A.A. Tacho-Godi, E.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (obšč. red.), Progress-Tradicija, Moskva 2015, pp. 739-741.

Losev A.F., *O prepodavanii estetičeskich disciplin v konservatorii* [Sull'insegnamento delle discipline estetiche in conservatorio], in "Naučnyj Vestnik Moskovskoj Konservatorii" № 4 (23), 2015, pp. 14-27.

Losev A.F., *Russkaja filosofija* [La filosofia russa], in B.V. Emel'janov, K.N. Ljubutin (sost.), *Vvedenskij A.I., Losev A.F., Radlov E.L., Špet G.G. Očerki istorii russkoj filosofii* [Vvedenskij A.I., Losev A.F., Radlov E.L., Špet G.G. Saggi di storia della filosofia russa],

Izd-vo Ural'skogo Universiteta, Sverdlovsk 1991; lo stesso articolo è stato recentemente pubblicato in: A.F. Losev, *Na rubeže epoch. Raboty 1910-ch – načala 1920-ch godov* [Tra due epoche. Scritti degli anni Dieci e inizio degli anni Venti], A.A. Tacho-Godi, E.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (obšč. red.), Progress-Tradicija, Moskva 2015, pp. 183-212.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

"Studies in East European Thought". Special issue "Aleksej Fedorovich Losev: Philosophy and the Human Sciences", ed. by Robert Bird, vol. 56, № 2-3, June 2004, pp. 94-249.

A.F. Losev i kul'tura XX veka. Losevskie čtenija [A.F. Losev e la cultura del XX secolo. Letture loseviane], Nauka, Moskva 1991.

Abramov A.I., *K voprosu o platoničeskich kornjach russkogo filosofstvovanija* [Per la questione delle radici platoniche del filosofare russo], in Id., *Sbornik naučnych trudov po istorii russkoj filosofii* [Raccolta di lavori scientifici sulla storia della filosofia russa], Krug'', Moskva 2005, pp. 301-313.

Akulinin V.N., *Filosofija vseedinstva. Ot V.S. Solov'ev k P.A. Florenskomu* [Filosofia dell'unitotalità. Da V.S. Solov'ev a P.A. Florenskij], Nauka, Novosibirsk 1990.

Alekseev P.V. (sost.), *Na perelome. Filosofskie diskussii 20-ch godov* [Punto di rottura. Le discussioni filosofiche degli anni Venti], Izd. Političeskoj Literatury, Moskva 1990.

Ansermet E., *Besedy o muzyke* [Conversazioni sulla musica], Muzyka, Leningrad 1985.

Ansermet E., *Stat'i o muzyke i vospominanija* [Articoli sulla musica e ricordi], Sovetskij kompozitor, Moskva 1986.

Antičnaja kul'tura i sovremennaja nauka (sbornik statej) [La cultura antica e la scienza moderna (raccolta di articoli)], Nauka, Moskva 1985.

Apinjan T., *Muzyka v kontekste istorii filosofii: meždu universumom i čelovekom. Metafisičeskie razmyšlenija o muzyke: učebnoe posobie* [La musica nel contesto della storia della filosofia: tra universo e uomo. Riflessioni metafisiche sulla musica: manuale], Izd-vo Sankt-Peterburgskogo Universiteta, Sankt-Peterburg 2008.

Apreleva V.A., *Filosofskie i estetičeskie problemy v tvorčestve russkich kompositorov* [Problemi filosofici ed estetici nell'opera dei compositori russi], Izd-vo Ural'skogo Universiteta, Ekaterinburg 2001.

Apreleva V.A., *Muzyka kak vyraženie i predvoschiščenie kul'tury. Issledovanie* [La musica come espressione e anticipazione di una cultura. Una ricerca], Info-da, Sankt-Peterburg 2004.

Aranovskij I.G. (sost. i red.), *Problemy muzykal'nogo myšlenija. Sbornik stat'ej* [Problemi del pensiero musicale. Raccolta di articoli], "Muzyka", Moskva 1974.

Asaf'ev B.V., *Izbrannye stat'i o muzykal'nom prosveščenii i obrazovanii* [Articoli scelti sull'istruzione e la formazione musicale], E.M. Orlova (red. i vstup. stat'ja), Izd-vo Muzyka, Leningrad 1973.

Asaf'ev B.V., *Muzykal'naja forma kak process* [La forma musicale come processo], Izd-vo Muzyka, Leningrad 1971.

Astapov S., *Vremja i večnost' v vostočnoj patristike* [Tempo ed eternità nella patristica orientale], in "Logos", № 5 (44) 2004, pp. 84-96.

Averincev S.S., voce "simvol" [simbolo], in E.I. Bonč-Bruevič (podgot.), *Literaturnyj enciklopedičeskij slovar'* [Dizionario letterario enciclopedico], Sovetskaja enciklopedija, Moskva 1987, pp. 378, 379.

Bachtin M.M., *Problema soderžanija, materiala i formy v slovesnom chudožestvennom tvorčestve* [Il problema di contenuto, materiale e forma nell'opera artistica letteraria], in *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let* [Questioni di letteratura ed estetica. Studi di anni diversi], Chudožestvennaja literatura, Moskva 1975, pp. 6-71.

Bartlett R., *Wagner and Russia*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

Beierwaltes W., *Proclo: i fondamenti della sua metafisica*, Vita e Pensiero, Milano 1990

Belyj A., *Il colore della parola: saggi sul simbolismo*, trad. it. R. Belletti, R. Platone (a cura di), Guida editori, Napoli 1986.

Belyj A., *Simvolizm kak miroponimanie* [Il simbolismo come comprensione del mondo], Respublika, Moskva 1994.

Berdjaev N., *Autobiografia spirituale*, A. Dell'Asta (a cura di), Jaca Book, Milano 2006.

Berdjaev N., *Duch i real'nost. Ja i mir ob''ektov* [Lo spirito e la realtà. L'io e il mondo degli oggetti], AST Chranitel', Moskva 2007.

Berdjaev N., *Konstantin Leont'ev. Očerki iz istorii russkoj religioznoj mysli. Aleksej Stepanovič Chomjakov* [Konstantin Leont'ev. Saggi di storia del pensiero religioso russo. Aleksej Stepanovič Chomjakov], AST Chranitel', Moskva 2007.

Berdjaev N., *Smysl istorii* [Il significato della storia], Mysl', Moskva 1990.

Bernandt G.B., Jampol'skij I.M., Kiseleva T.E., *Kto pisal o muzyke* [Chi ha scritto sulla musica], t. 2, Sovetskij kompozitor, Moskva 1974.

Bibichin V.V., *Aleksej Fedorovič Losev. Sergej Sergeevič Averincev*, Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy, Moskva 2006.

Bibichin V.V., *O A.F. Loseve* [Su A.F. Losev], Direct Media, Moskva 2014. Testo digitale. Biblioteca elettronica nazionale (NEB) (consultato in data 18/05/16).

Bibichin V.V., *Pora (vremja-bytie)* [(È) ora (tempo-essere)], "Vladimir-Dal'", Sankt-Peterburg 2014.

Blok A., *Iskusstvo i revoljucija (po povodu tvorenija Richarda Vagnera)* [Arte e rivoluzione (sulla creazione di Richard Wagner)], Sovremennik, Moskva 1979, pp. 228-232.

Bobkov K.V., Ševcov E.V., *Simvol i duchovnyj opyt pravoslavija* [Il simbolo e l'esperienza spirituale della religione ortodossa], TOO "Izan", Moskva 1996.

Boneckaja N., *I cavalieri della Sofia*, in "La Nuova Europa" №1 (2003), pp. 15-28.

Bulgakov S.N., *Filosofija imeni* [Filosofia del nome], YMCA Press, Paris 1953; S.N. Bulgakov, *Filosofija imeni* [Filosofia del nome], Nauka, Sankt-Peterburg 1998.

Bulgakov S.N., *Osnovnye problemy teorii progressa* [I problemi fondamentali della teoria del progresso], in P.I. Novgorodcev (pod red.), *Problemy idealizma: sbornik statej* [Problemi dell'idealismo: raccolta di articoli], Izdanie Moskovskogo psichologičeskogo obščestva, Moskva 1902, pp. 1-47.

Bulgakov S.N., *Svet nevečernij* [La luce senza tramonto], Respublika, Moskva 1994.

Byčkov V.V., *O dialektike stanovlenija e razvertyvanija lada* [Sulla dialettica del divenire e dello svolgimento del *lad*], Rossijskaja Akademija muzyki im. Gnesinych, Moskva 1997.

Čaadaev P.A., *Apologija sumašedšego* [Apologia di un pazzo], Lenizdat, Sankt-Peterburg 2014.

Cantelli C., *Simbolo e icona: estetica e filosofia pratica nel pensiero di Vjačeslav I. Ivanov*, Pendragon, Bologna 2000.

Cantor G., *O različnych točkach zrenija na aktual'noe beskonečnoe* [Sui diversi punti di vista sull'infinito attuale, 1886], in Id., *Trudy po teorii množestv* [Scritti sulla teoria degli insiemi], Nauka, Moskva 1985, pp. 262-267.

Casalegno P., *Teoria degli insiemi: un'introduzione*, Carocci, Roma 2004.

Černjakov A.G., *Ontologija vremeni. Bytie i vremja v filosofii Aristotelja, Gusserlja i Chajdegger* [Ontologia del tempo. Essere e tempo nella filosofia di Aristotele, Husserl e Heidegger], Vyssšaja religiozno-filosofskaja škola, Sankt-Peterburg 2001.

Cholopov Ju.N., *Russkaja filosofija muzyki i trudy A.F. Loseva* [La filosofia della musica russa e le opere di A.F. Losev], in "Voprosy klassičeskoj filologii", № 11, 1996, pp. 240–248.

Cholopov Ju.N., *Vvedenie v muzykal'nuju formu* [Introduzione alla forma musicale], 2-e izd, ispr., Moskovskaja Gosudarstvennaja Konservatorija im. P.I. Čajkovskogo, Moskva 2008.

Cholopova V.N., *Muzyka kak vid iskusstva: učebnoe posobie* [La musica come tipo di arte: manuale], Izd-vo "Lan'", Sankt-Peterburg 2000.

Choružij S.S., *Ar'ergardnyj boj. Mysl' i mif Alekseja Loseva* [Azione di retroguardia. Il pensiero e il mito di Aleksej Losev], in "Voprosy filosofii", № 10 (1992), pp. 112–138.

Choružij S.S., *O filosofii svjaščennika Pavla Florenskogo* [Sulla filosofia del sacerdote Pavel Florenskij], in P.A. Florenskij, *Stolp i utverždenie istiny* [La colonna e il fondamento della verità], t. 1, Pravda, Moskva 1990, pp. VI-XVI.

Choružij S.S., *Posle pereryva. Puti russkoj filosofii* [Dopo l'interruzione. I percorsi della filosofia russa], AO Aletejja, Sankt-Peterburg 1994.

Čislo v nauke i iskusstve: sbornik materialov konferencii [Il numero nella scienza e nell'arte: raccolta dei materiali del convegno], ASM, Moskva 2007.

Čiževskij D.I., *Filosofskie iskanija v Sovetskoj Rossii* [Ricerche filosofiche nella Russia sovietica], in "Sovremennye zapiski", № 37, Paris 1928, pp. 510-517.

Čiževskij D.I., *Gegel' v Rossii* [Hegel in Russia], Nauka, Sankt-Peterburg 2007.

Clowes E.W., *Fiction's Overcoat. Russian Literary Culture and the Question of Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca; London 2004.

Cornu M., *Aux portes de l'indicible: incarnation et musique*, L'Âge d'homme, Lausanne; Paris 2013.

Čubarov I.M. (pod red.), *Antologija fenomenologičeskoj filosofii v Rossii* [Antologia della filosofia fenomenologica in Russia], t. 1, Logos "Gnozis" RFO, Moskva 1998.

Čubarov I.M. (obšč. red.), *Slovar' chudožestvennych terminov. G.A.Ch.N. 1923-1929 gg.* [Dizionario dei termini artistici. G.A.Ch.N. 1923-1929], Logos, Moskva 2005.

Čučin-Rusov E.A., *Tetraktidy Loseva* [Le tetradi di Losev], in Id., *Edinoe pole mirovoj kul'tury. Kižli-koncepcija*. *Kn. 1. Teoria edinogo polja* [Il campo unico della cultura mondiale. La concezione Kižli. Libro 1. La teoria del campo unico], Progress-Tradicija, Moskva 2002, pp. 535-546.

Cukkerman B., Kulakovskij L., *Javorskij – teoretik* [Javorskij teorico], in "Sovetskaja muzyka" № 12 (1957), pp. 68-75.

Dancev A.A., *A.F. Losev*, ICK "MarT", Rostov-na-Donu; Moskva 2005.

Dell'Asta A., Gajdenko P., Gal'ceva L., Geller M., Modesto P., Rodnjanskaja I., Settembrini D., Strada V., *La critica al marxismo in Russia agli inizi del secolo*, Jaca book, Milano 1991.

Dennes M. (éd.), *L'œuvre d'Alekseï Losev dans le contexte de la culture européenne,* "Slavica Occitania", № 31 (2010).

Dennes M., *Husserl-Heidegger: influence de leur oeuvre en Russie*, L'Harmattan, Paris 1998.

Di Chiara A., De Cesare, V. (a cura di), *La filosofia russa, 1800-1900: atti del Convegno svoltosi a S. Margherita Ligure il 2 e il 3 maggio 1996*, La città del sole, Napoli 1998.

Di Giacomo G., *Icona e arte astratta. La questione dell'immagine tra presentazione e rappresentazione*, Aesthetica Preprint, № 55 (1999), pp. 1-86.

Dmitrieva N.A., *Russkoe neokantianstvo: "Marburg" v Rossii. Istoriko-filosofskie očerki* [Il neokantismo russo: "Marburgo" in Russia. Saggi storico-filosofici], Rossijskaja Političeskaja enciklopedija (ROSSPEN), Moskva 2007.

Dobrochotov A.L., *"Volny smysla", ili genologija A.F. Loseva v traktate "Samoe samo"* ["Le onde del significato" o l'*henologia* di A.F. Losev nel trattato *Samoe samo*], in Id., *Izbrannoe* [Opere scelte], Izdatel'skij Dom "Territorija buduščego", Moskva 2003.

Dobrochotov A.L., *Izbrannoe* [Opere scelte], Izdatel'skij dom "Territorija buduščego", Moskva 2008.

Dobrochotov A.L., *K publikacii fragmentov knigi S.L. Franka "Duchovnye osnovy obščestva"* [Sulla pubblicazione dei frammenti dell'opera di S.L. Frank *I fondamenti spirituali della società*], in "Al'fa i Omega", № 1(15), Moskva 1988, pp. 169-175.

Dostal R., *Vremja i fenomenologija u Gusserlja i Chajdeggera* [Tempo e fenomenologia in Husserl e Heidegger], in D.Ju. Dorofeev (sost.), *Martin Chajdegger: sbornik stat'ej* [Martin Heidegger: raccolta di articoli], RchGI, Sankt-Peterburg 2004, pp. 186-217.

Dušin O.E. (otv. red.), *Coincidentia oppositorum: ot Nikolaja Kuzanskogo k Nikolaju Berdjaevu* [*Coincidentia oppositorum*: da Niccolò Cusano a Nikolaj Berdjaev], Aletejja, Sankt-Peterburg 2010.

Egorov B.F. (otv. red.), *Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve* [Ritmo, spazio e tempo in letteratura e arte], Izd-vo Nauka, Leningrad 1974.

Ejges K., *Stat'i po filosofii muzyki* [Articoli di filosofia della musica], kn. 1, Tovariščestvo tipografii A.I. Mamontova, Moskva 1912.

Eremeev A.E., *Filosofskaja proza kak fenomen russkoj klassičeskoj literatury* [La prosa filosofica come fenomeno della letteratura classica russa], in "Fundamental'nye issledovanija", №4, 2005, pp. 19-23.

Ern V.F., *Bor'ba za logos* [La lotta per il *logos*], Put', Moskva 1911.

Erofeev V., *Poslednij russkij filosof* [L'ultimo filosofo russo], in N. Jakimčuk, *Petropol': al'manach* [Petropol': almanacco], t. 4, Vasil'evskij ostrov, Sankt-Peterburg 1992, pp. 109-120.

Farbštejn A.A., *Muzyka i estetika (filosofskie očerki o sovremennych diskussijach v marksistkom muzykoznanii)* [Musica ed estetica (saggi filosofici sulle discussioni nella teoria della musica marxista)], Izd-vo "Muzyka" (Leningradskoe otdelenie), Leningrad 1976.

Farbštejn A.A., *Muzyka kak filosofskoe otkrovenie (k problematike rannich rabot A.F. Loseva po filosofii muzyki)* [La musica come epifania filosofica (sulla problematica degli scritti giovanili di Losev sulla filosofia della musica], in *A.F. Losev i kul'tura XX veka – Losevskie čtenija* [A.F. Losev e la cultura del XX secolo – letture loseviane], Nauka, Moskva 1991, pp. 83-95.

Ferrara L., *Phenomenological Approaches to Music Analysis*, in R.A. Tel'čarova-Kurenkova (otv. red.) (Rossija), A.T. Timenecki (USA), *Fenomenologija chudožestvennogo soznanija*

(estetiko-obrazovatel'nye aspekty) [Fenomenologia della coscienza artistica (aspetti estetico-formativi)], VGPU, Vladimir 1996.

Ferrari-Bravo D., La parola nella cultura russa tra '800 e '900. Materiali per una ricognizione dello slovo, Tipografia editrice pisana, Pisa 2010.

Ferrarin A. (a cura di), *La realtà del pensiero. Essenze, ragione, temporalità in Platone, Hegel e Husserl*, ETS, Pisa 2007.

Filippov S.M., *Fenomenologija i germenevtika iskusstva. Muzyka – soznanie – vremja* [Fenomenologia ed ermeneutica dell'arte. Musica – coscienza – tempo], PRILIT, Perm' 2003.

Filosofija. Filologija. Kul'tura: k stoletiju so dnja roždenija A.F. Loseva (1893-1993) [Filosofia. Filologia. Cultura: per il centenario della nascita di A.F. Losev (1893-1993)], Izd-vo Moskovskogo Universiteta, Moskva 1996.

Florenskij P.A., *Chramovoe dejstvo kak sintez iskusstv* [La liturgia come sintesi delle arti], in Id., *Izbrannye trudy po iskusstvu* [Lavori scelti sull'arte], Izobrazitel'noe Iskusstvo, Moskva 1996, pp. 199-215.

Florenskij P.A., *Filosofija kul'ta* [Filosofia del culto], Akademičeskij proekt, Moskva 2014.

Florenskij P.A., *Ikonostas* [Le porte regali], Iskusstvo, Moskva 1995.

Florenskij P.A*., Il significato dell'idealismo,* N. Valentini (a cura di), trad. it. R. Zugan, Rusconi, Milano 1999.

Florenskij P.A., *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, N. Valentini, A. Gorelov (a cura di), trad. it. C. Zonghetti, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

Florenskij P.A., *Il valore magico della parola*, trad. it. G. Lingua, Medusa, Milano 2001.

Florenskij P.A., *Imeslavie kak filosofskaja predposylka* [L'*imjaslavie* come presupposto filosofico], in *Sobranie sočinenij* [Opere], t. 2., Pravda, Moskva 1990, pp. 281-321.

Florenskij P.A., *La prospettiva rovesciata*, in Id. *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, N. Misler (a cura di), Gangemi, Roma 1990.

Florenskij P.A., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, N. Misler (a cura di), Adelphi, Milano 1995.

Florenskij P.A., *Nauka kak simvoličeskoe opisanie* [La scienza come descrizione simbolica], in Id. *Sobranie sočinenij* [Opere]*,* t. 2, Pravda, Moskva 1990, pp. 109-124.

Florenskij P.A., *O simvolach beskonečnosti* [Sui simboli dell'infinito], in *Sočinenija v 4-ch tomach* [Opere in 4 volumi], t.1, igumen Andronik (A.S. Trubačev) i dr. (sost. i obšč. red.), Mysl', Moskva 1994, pp. 79-128.

Florenskij P.A., *Pifagorovy čisla* [I numeri pitagorici], in Ju.M. Lotman (otv. red.), *Trudy po znakovym sistemam V* [Lavori sui sistemi linguistici V], Izdatel'stvo Tartuskogo Universiteta, Tartu 1971, pp. 504-512.

Florenskij P.A., *Stroenie slova* [La struttura della parola], in S.S. Averincev (red.), *Kontekst. Literaturno-teoretičeskie issledovanija* [Contesto. Ricerche letterarie e teoriche], Nauka, Moskva 1973, pp. 344-375.

Florenskij P.A., *Termin* [Termine], in Id., *U vodorazdelov mysli* [Allo spartiacque del pensiero], t. 2, Pravda, Moskva 1990, pp. 200-228.

Florenskij P.A., *U vodorazdelov mysli* [Allo spartiacque del pensiero], t. 2, Pravda, Moskva 1990.

Florenskij P.A., voce "Točka" [Punto], in Id., *Symbolarium. Slovar' simvolov* [*Symbolarium*. Dizionario dei simboli], in Id., *Sočinenija v 4-ch tomach* [Opere in 4 volumi], t. 2, igumen Andronik (A.S. Trubačev) i dr. (sost. i obšč. red.), Mysl', Moskva 1994, pp. 574-590.

Franchella M., *I miei appunti di storia della logica*, CUEM, Milano 2008.

Frank S.L., *Duchovnye osnovy obščestva. Vvedenie v social'nuju filosofiju* [I fondamenti spirituali della società. Introduzione alla filosofia sociale], in *Russkoe zarubež'e. Iz istorii social'noj i pravovoj mysli* [L'emigrazione russa. Dalla storia del pensiero sociale e giuridico], Lenizdat, Leningrad 1991.

Frank S.L., *Fr. Ničše i etika "ljubov' k dal'nemu"* [Fr. Nietzsche e l'etica dell'"amore per il lontano"], in P.I. Novgorodcev, *Problemy idealizma: sbornik statej* [I problemi dell'idealismo: raccolta di articoli], Izdanie Moskovskogo pichologičeskogo obščestva, Moskva 1902, pp. 137-195.

Frank S.L., *L'inattingibile. Verso una filosofia della religione*, trad. it. P. Modesto, Jaca book, Milano 1976.

Frank S.L., *Novaja russkaja filosofskaja sistema* [Il nuovo sistema filosofico russo], in A.F. Losev, *Aleksej Fedorovič Losev. Iz tvorčeskogo nasledija: sovremenniki o myslitele* [Aleksej Fedorovič Losev. Dal retaggio: contemporanei sul filosofo], A.A. Tacho-Godi, V.P. Troickij (podgot.), Russkij mir'', Moskva 2007, pp. 514-516.

Frank S.L., *Predmet znanija* [L'oggetto della conoscenza], Tipografija R.G. Šredera, Petrograd'' 1915.

Frank S.L., *Vvedenie v filosofiju v sžatom izloženii* [Introduzione alla filosofia brevemente esposta], "Academia", Sankt-Peterburg 1922.

Friaur V.A., *Istina puti i put' k istine. Aleksej Losev i M. Chajdegger* [La verità del percorso e il percorso verso la verità. Aleksej Losev e M. Heidegger], in "Vestnik Volgogradskogo Gosudarstvennogo Universiteta", № 2 (2009), pp. 6-11.

Gajdenko P.P., *Vladimir Solov'ev i filosofija Serebrjanogo veka* [Vladimir Solov'ev e la filosofia del secolo d'argento], Progress-Tradicija, Moskva 2001.

Gajdenko P.P., *Vremja, dlitel'nost', večnost'. Problema vremeni v evropejskoj filosofii i nauke* [Tempo, durata, eternità. Il problema del tempo nella filosofia e nella scienza europee], Progress-Tradicija, Moskva 2007.

Galič L., *Dionisovo sobornoe dejstvo i mističeskij teatr "Fakely"* [Il culto dionisiaco corale e il teatro mistico Fakely], in K.G. Isupov, A.B. Šiškin (sost.), *Vjač. Ivanov: pro et contra*, t. 1, RChGA, Sankt-Peterburg 2016, pp. 91-101.

Gamajunov M.M., *Čislovaja simbolika I.S. Bacha. Sbornik stat'ej i vospominanij* [La simbolica numerica di I.S. Bach. Raccolta di articoli e ricordi], INRI, Moskva 2007.

Gamajunov M.M., *Tvorčestvo A.F. Loseva dvadcatych godov: struktura i smysl* [L'opera di A.F. Losev degli anni Venti: struttura e significato], in "Izvestija severo-kavkazkogo naučnogo centra vysšej školy – obščestvennye nauki", № 1 (61), Izd-vo Rostovskogo Universiteta, Rostov-na-Donu 1988, pp. 102-108.

Gančikov L., voce "Losev, Aleksandr Fedorovič" (sic), in *Enciclopedia filosofica*, vol. 3, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia; Roma 1957, pp. 164-166.

Geiger M., *Estetica fenomenologica*, trad. it. G. Iaia, in "Aisthema" vol. II (2015), № 2, pp. 119-142.

Ghidini M.C., *Il cerchio incantato del linguaggio. Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov*, Vita e Pensiero, Milano 1997.

Ghidini M.C., *La parola e la realtà. Per una ricostruzione della filosofia del linguaggio di Gustav Špet*, in "Rivista di filosofia scolastica", № 1-2, anno LXXXIII, gen-giu 1991, pp. 142-188.

Gogotišvili A.A., Kazarjan A.T. (otv. red-ry), *Vjačeslav Ivanov. Archivnye materialy i issledovanija* [Vjačeslav Ivanov. Materiali d'archivio e ricerche], Russkie slovari, Moskva 1999.

Gogotišvili L.A., *Neprjamoe govorenie* [Discorso indiretto], Jazyk slavjanskich kul'tur, Moskva 2006.

Gogotišvili L.A., *Platonizm v zazerkal'e XX veka ili vniz po lestnice, veduščej vverch* [Il platonismo nell'oltrespecchio del XX secolo, o giù dalla scala che porta su], in A.F. Losev, *Očerki antičnogo simvolizma i mifologii* [Saggi sul simbolismo antico e la mitologia], A.A. Tacho-Godi (sost.), A.A. Tacho-Godi, I.I. Machan'kov (obšč. red.), Mysl', Moskva 1993, pp. 922-942.

Goguadze V.V. (sost.), *Alekseju Fedoroviču Losevu k 90-letiju so dnja roždenija* [A Aleksej Fedorovič Losev a 90 anni dalla nascita], Izd-vo Tbilisskogo univ-ta, Tbilisi 1983.

Gor'skij D.P., Ivin A.A., Nikiforov A.L., *Kratkij slovar' po logike* [Breve dizionario di logica], Prosveščenie, Moskva 1991.

Grehem L., Kantor Ž., *Imena beskonečnosti* [I nomi dell'infinito], trad. dall'ingl. A.Ju. Vjaz'min, Izd-vo Evropejskogo Universiteta Sankt-Peterburga, Sankt-Peterburg 2011.

Gromov R.A., *Mereologičeskaja model' issledovanija v fenomenologii Gusserlja: problemy gusserlevskoj semantiki* [Il modello mereologico di indagine nella fenomenologia di Husserl: problemi della semantica husserliana], in *Nacional'noe svoeobrazie v filosofii. Materialy meždunarodnoj konferencii, Moskva 10-11 dekabrja 2014* [La particolarità nazionale in

filosofia. Materiali del convegno internazionale, Mosca 10-11 dicembre 2014], Izdatel'skij centr RGGU, Moskva 2014, pp. 19-33.

Haardt A., *Husserl in Russland.* Phänomenologie der Sprache und Kunst bei Gustav Špet und Aleksej Losev, W. Fink, München 1993.

Hagemeister M., *"Novoe Srednevekov'e" Pavla Florenskogo* [Il "Nuovo Medioevo" di Pavel Florenskij], in "Zvezda" № 11 (2006), URL: http://www.vehi.net/florensky/oflorenskom.html (consultato in data 18/02/16).

Hansen-Löëve O.A., *Russkij formalizm: metodologičeskaja rekonstrukcija razvitija na osnove principa otstranenija* [Il formalismo russo: ricostruzione metodologica dello sviluppo sulla base del principio di straniamento], trad. dal ted. S.A. Romaško, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 2001.

Hegel G.W.F., *Estetica*, trad. it. N. Merker e N. Vaccaro, N. Merker (a cura di), Einaudi, Torino 1967.

Hegel G.W.F., *L'idea del bello d'arte. Prima parte dell'Estetica*, trad. it. A. Novelli, ed. F. Rossi-Romano, Napoli 1863.

Husserl E., *Idee I*, V. Costa (a cura di), Einaudi, Torino 2002.

Husserl E., *La filosofia come scienza rigorosa*, GLF editori Laterza, Roma 2005.

Husserl E., *Lezioni sulla coscienza interna del tempo: 1893-1917*, A. Marini (a cura di), Franco Angeli, Milano 1981.

Husserl E., *Ricerche logiche*, Il saggiatore Mondadori, Milano 1968.

Il'enkov E.V., *Dialektičeskaja logika: očerki istorii i teorii* [Logica dialettica: saggi di storia e teoria], Politizdat, Moskva 1984.

Ivanov V.I., *Čiurlionis e il problema della sintesi delle arti,* [tit. orig. *Čiurlionis i problema sinteza iskusstv*], trad. it. P. Galvagni, in L. Quattrocchi, *M.K. Čiurlionis: preludio all'astrattismo, Pendragon, Bologna 2000, pp. 63-89.*

Ivanov V.I., *Dionis i pradionisijstvo* [Dioniso e i culti dionisiaci], Aletejja, Sankt-Peterburg 1994.

Ivanov V.I., *Ekskursus o sekte i dogmate* [Excursus: sulla setta e sul dogma], in Id., *Sobranie sočinenij* [Opere], t. 2, Foyer Oriental Chrétien, Brussels 1974.

Ivanov V.I., *I limiti dell'arte*, in E. Lo Gatto (a cura di), *L'estetica e la poetica in Russia,* G.C. Sansoni editore, Firenze 1947, pp. 450-470.

Ivanov-Boreckij M.V., *Pjat' let naučnoj raboty Gosudarstvennogo Instituta Muzykal'noj Nauki (GIMN'a) 1921-1926* [Cinque anni di lavoro scientifico dell'Istituto statale di scienze musicali (GIMN) 1921-1926], Muzykal'nyj sektor Gosudarstvennogo Izdatel'stva, Moskva 1926.

Jakimenko Ju.N., *Iz istorii "čistok apparata": GAChN v 1929-1932* [Dalla storia delle "purghe di un apparato": la GAChN nel 1929-1932], in "Novyj istoričeskij vestnik", № 12 (2005), pp. 150-160.

Jakobson R., Pomorska K., *Dialogues*, Flammarion, Paris 1980.

Jakovenko B.V., *Istorija russkoj filosofii* [Storia della filosofia russa], Respublika, Moskva 2003.

Jarustovskij B.M. (pod red.), *Intonacija i muzykal'nyj obraz* [L'intonazione e l'immagine musicale], Muzyka, Moskva 1965.

Karabušenko P.L., Podvojskij L.Ja., *Filosofija i elitologija kul'tury A.F. Loseva: monografija* [Filosofia ed elitologia della cultura diA.F. Losev: monografia], Izdatel'skij dom "Astrachanskij Universitet", Astrachan' 2004.

Karsavin L.P., *O suščnosti pravoslavija* [Sull'essenza dell'ortodossia], in *Pravoslavie: pro et contra* [La religione ortodossa: *pro et contra*], RChGI, Sankt-Peterburg 2001, pp. 213-252.

Keldyš Ju.V., *100 let Moskovskoj konservatorii 1866-1966* [100 anni del Conservatorio di Mosca 1866-1966], Muzyka, Moskva 1966.

Kivy P., *Filosofia della musica: un'introduzione*, Einaudi, Torino 2007.

Kljuev A.S., *Filosofija muzyki: izbrannye stat'i i materialy* [Filosofia della musica: articoli e materiali scelti], Asterion, Sankt-Peterburg 2008.

Kolomec G.G., *Cennost' muzyki: filosofskij aspekt* [Il valore della musica: l'aspetto filosofico], Izd. 2-e, Izd-vo LKI, Moskva 2007.

Kondakov I.B., Korž Ju.V., *Fridrich Ničše v russkoj kul'ture Serebrjanogo veka* [Friedrich Nietzsche nella cultura russa del secolo d'argento], in "Obščestvennye nauki i sovremennost'" [Le scienze sociali e la contemporaneità], № 6 (2000), pp. 176-186.

Kovalev V.I., *Rešimost' myslit'. Dialektičeskaja fenomenologija Alekseja Loseva* [Risoluto nel pensiero. La fenomenologia dialettica di Aleksej Losev], in "Vysšee obrazovanie v Rossii", № 4 (1993), pp. 133-140.

Kremlev Ju.A., *Poznavatel'naja rol' muzyki* [Il ruolo conoscitivo della musica], Gosud. Muzyk. Izd-vo, Moskva 1963.

Kremlev Ju.A., *Voprosy muzykal'noj estetiki* [Questioni di estetica musicale], Muzgiz, Moskva 1953.

Kremlev Ju.A., *Vyrazytel'nost' i izobrazytel'nost' muzyki* [Espressività e figuratività della musica], Gos. Muzyk. Izd-vo, Moskva 1962.

Krochina M.P., *Sofijnost' v kosmičeskom miroosčuščenii russkich myslitelej i poetov Serebrjanogo veka* [Il sofianismo nella concezione del mondo cosmica dei pensatori e dei poeti russi del secolo d'argento], Izd-vo GOU VPO "ŠGPU", Šuja; Ivanovo 2010.

Kudrin V.P., *A.F. Losev i giletičeskaja biblioteka* [A.F. Losev e la biblioteca iletica], in "Bibliotekovedenie" № 1 (2009), pp. 73-78.

Kudrin V.P., *Učenie o giletičeskom čisle – Put' k sozdaniju korreljacionnogo isčislenija* [La dottrina del numero iletico. Verso la creazione di un'analisi correlazionale], in "Polignozis",

№ 2 (2003), pp. 73-29. URL: http://www.rsl.ru/datadocs/Bibliotekovedenie_01_2009.pdf#page=74 (consultato in data 26/05/15).

Kul'turnoe nasledie Rossii: Universum religioznoj filosofii. Materialy vserossijskoj naučnoj konferencii (k 110-letiju so dnja roždenija A.F. Loseva), Ufa, 29-30 sent. 2009 [L'eredità culturale della Russia: l'universo della filosofia religosa. Materiale del convegno scientifico panrusso (per i 110 anni della nascita di A.F. Losev), Ufa, 29-30 sett. 2009], RIO BašGU, Ufa 2004.

Kurenkova R.A., *Fenomenologičeskaja estetika muzyki* [L'estetica fenomenologica della musica], VGPU, Vladimir, 2006.

Kuzanskij N., *Ob učenom neznanii* [Sulla dotta ignoranza], trad. dal lat. V.V. Bibichin, Akademičeskij Proekt, Moskva 2011.

Kuznecov A., *Uzrenie suščestva muzyki pri posredstve estestva ženskogo i bezumija artističeskogo* [La visione dell'essenza della musica attraverso la natura femminile e la follia artistica]. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/6/knoboz03.html (consultato in data 28/03/16).

L'vov Rogačevskij V., voce "simvol" (simbolo), in N. Brodskij, A. Lavreckij, E. Lunin, V. L'vov Rogačevskij, M. Rozanov, V. Češichin-Vetrinskij (a cura di), *Literaturnaja enciklopedija: slovar' literaturnych terminov: v 2-ch t.* [Enciclopedia della letteratura: dizionario dei termini letterari in 2 volumi], L.D. Frenkel', Moskva 1925. Versione consultabile online all' URL: http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-7732.htm?cmd=2&istext=1 (consultato in data 11/05/14).

Leont'ev K.N., *Vizantizm i slavjanstvo* [Il bizantismo e il mondo slavo], "DAR'"", Moskva 2005.

Lepachin V.V. (sost.), *Ikona v russkoj slovesnosti i kul'ture. Sbornik stat'ej* [L'icona nella letteratura e nella cultura russa. Raccolta di articoli], Palomnik, Moskva 2012.

Litvin T.V., *Vremja, vosprijatie, voobraženie. Fenomenologičeskie študii po probleme vremeni u Avgustina, Kanta i Gusserlja* [Tempo, ricezione, immaginazione. Studi fenomenologici sul problema del tempo in Agostino, Kant e Husserl], IC "Gumanitarnaja Akademija", Sankt-Peterburg 2013.

Livanova T., *Iz prošlogo sovetskoj muzykal'noj nauki (GIMN v Moskve)* [Dalla storia della scienza musicale sovietica (Il GIMN a Mosca)], in T. Livanova (sost. i red.), *Iz prošlogo sovetskoj muzykal'noj kul'tury* [Dalla storia della cultura musicale sovietica], Vyp. 1, Sovetskij kompozitor, Moskva 1975, pp. 267-335.

Losevskie čtenija. Materialy naučno-teoretičeskoj konferencii "Civilizacija i čelovek: problemy razvitija", Už.-Ros. Gos. Techn. Un-ta [Letture loseviane. Materiali del convegno scientifico-teorico "La civiltà e l'uomo: problemi dello sviluppo" Už.-Ros. Gos. Techn. Univ-ta], OOO "TEMP", Novočerkassk 2004.

Losevskie čtenija. Materialy naučno-teoretičeskoj konferencii "Civilizacija i čelovek: problemy razvitija", g. Novočerkassk, maj 2005 g. Už. Ros. Gos. Tech. Un-ta [Letture

loseviane. Materiali del convegno scientifico-teorico “La civiltà e l’uomo: problemi dello sviluppo”. Novočerkassk, maggio 2005. Už.-Ros. Gos. Techn. Univ-ta], OOO “TEMP”, Novočerkassk 2005.

Losevskie čtenija. Obraz mira: struktura i celoe (Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii) [Letture loseviane. L’immagine del mondo: struttura e intero. (Materiali del convegno scientifico internazionale)], in “Logos”, № 3 (1999).

Losskij N.O., *Istorija russkoj filosofii* [Storia della filosofia russa], Vyssšaja škola, Moskva 1991.

Losskij N.O., *Mir kak organičeskoe celoe* [Il mondo come tutto organico], Izdanie G.A. Lemana i S.I. Sacharova, Moskva 1917.

Losskij V., *Apofatičeskoe bogoslovie v učenii Dionisija Areopagita* [La teologia apofatica nella dottrina di Dionigi Areopagita], in Id., *Spor o Sofii. Stat’i raznych let* [Il dibattito sulla Sofija. Articoli di anni diversi], Izd-vo Sv. Vladimirskogo Bratstva, Moskva 1996, pp. 99-112.

Losskij V., *La teologia mistica della Chiesa d’Oriente. La visione di Dio,* trad. it. M. Girardet, Il Mulino, Bologna 1967.

Lotman Ju.M., *Kul’tura i vzryv* [La cultura e il salto], in Id., *Semiosfera. Kul’tura i vzryv. Vnutri mysljaščich mirov. Stat’i, issledovanija, zametki* [Semiosfera. La cultura e il salto. Entro mondi pensanti. Articoli, ricerche, note], Iskusstvo, Sankt-Peterburg 2004, pp. 12-149.

Lotoš S.N. i dr. (redkol.), *Moskovskaja konservatorija. Ot istokov do našich dnej. 1866-2006. Biografičeskij enciklopedičeskij slovar’* [Il Conservatorio di Mosca. Dalle origini ai giorni nostri. 1866-2006. Dizionario bibliografico enciclopedico], Moskovskaja Gosudarstvennaja Konservatorija, Moskva 2007.

Lunačarskij A.V., *Voprosy sociologii muzyki* [Problemi di sociologia della musica], Gostipografija im. Karla Marksa, Tver’ 1927.

Machina A.V., *Muzykal’noe vremja: filosofkoe-estetičeskie i muzykovedčeskie koncepcii XX veka* [Il tempo musicale: concezioni filosofico-estetiche e di teoria della musica del XX secolo], in “Voprosy filosofii”, № 7, Nauka, Moskva 2013, pp. 73-79.

Makarov V.G., Christoforov V.S. (sost.), *Vysylka vmesto rasstrela. Deportacija intelligencii v dokumentach VČK-GPU 1921-1923* [Esilio invece della fucilazione. La deportazione dell’*intelligencija* nei documenti del VČK-GPU (commissione panrussa straordinaria per le attività controrivoluzionarie) 1921-1923], Russkij put’, Moskva 2005.

Mamardašvili M.K., *Fenomenologija i ee rol’ v sovremennoj filosofii* [La fenomenologia e il suo ruolo nella filosofia contemporanea], in “Voprosy filosofii”, № 12 (1988), pp. 43-85; M. K. Mamardašvili, *Variazioni kantiane*, trad. it. D. Steila, Trauben, Torino 2004.

Maslin N.A. (pod red.), Apryško P.P. (sost.), *Russkaja filosofija: enciklopedija* [Filosofia russa: enciclopedia], Algoritm, Moskva 2007.

Maslin N.A. (pod red.), *Russkaja filosofija: malyj enciklopediceskij slovar’* [La filosofia russa: piccolo dizionario enciclopedico], Nauka, Moskva 1995.

Mazzoni A., *Husserl, il suono e la musica*, URL: http://users.unimi.it/gpiana/dm6/dm6husam.htm (consultato in data 17/10/14).

Mazzoni A., *La musica nell'estetica fenomenologica*, Mimesis, Milano 2004.

Meduševskij V., *O zakonomernostijach i sredstvach chudožestvennogo vozdejstvija muzyki* [Sulle regolarità e i mezzi dell'effetto artistico della musica], Muzyka, Moskva 1976.

Melchiorre V., *Dialettica del senso. Percorsi di fenomenologia ontologica*, Vita e Pensiero, Milano 2002.

Michajlov A.M., *Ob antimarksistskich tendencijach v iskusstvoznanii i GAChN'e* [Sulle tendenze antimarxiste nella teoria dell'arte e alla GAChN], in "Na literaturnom postu", № 6 (1929), pp. 7-10.

Michel' I.V., *Problema smysla v fenomenologičeskich študijach filosofov XX veka* [Il problema del significato nelle ricerche fenomenologiche dei filosofi del XX secolo], in *Čelovek, tvorčestvo, cennosti. Meždunarodnyj sbornik naučnych trudov* [L'uomo, l'opera, i valori. Raccolta internazionale di articoli scientifici], Izd-vo Saratovskogo Universiteta, Saratov 1995, pp. 57-69.

Miklina N.N., *Filosofskaja suščnost' ponjatija lada v koncepcijach V.L. Javorskogo i B.V. Asaf'eva* [L'essenza filosofica del concetto di *lad* nella trattazione di V.L. Javorskij e B.V. Asaf'ev], in T.P. Zavorskich (otv. red.), *Filosofija i iskusstvo: materialy IV Meždunarodnoj konferencii* [Filosofia e arte: materiali del IV convegno internazionale], RAM im. Gnesinych, Moskva 2015, pp. 166-174.

Misler N., *Vnačale bylo telo* [In principio era il corpo], Iskusstvo XXI vek, Moskva 2011.

Molčanov Ju.B., *Filosofskie aspekty učenija o vremeni, prostranstve, pričinnosti i determinizme: sbornik stat'ej* [Aspetti filosofici della dottrina di tempo, spazio, causalità e determinismo: raccolta di articoli], IF, Moskva 1985.

Molčanov V.I., *Vremja i soznanie. Kritika fenomenologičeskoj filosofii* [Tempo e coscienza. Critica della filosofia fenomenologica], Vyssaja Škola, Moskva 1988.

Moro N., *Estetica trascendentale in musica: la psicologia del suono di J.F. Herbart e C. Stumpf*, Mimesis, Milano; Udine 2012.

Motrošilova N.V. (red.), *Kritika fenomenologičeskogo napravlenija sovremennoj buržuaznoj filosofii (sb. stat'ej)* [Critica dell'orientamento fenomenologico della filosofia borghese contemporanea. Raccolta di articoli], Zinatne, Riga 1981.

Nachov I.M., *Losev i marksizm. Uroki odnoj žizni: 1893-1988* [Losev e il marxismo. Lezioni di una vita: 1893-1988], in "Svobodnaja mysl'", № 15 (1991), pp. 80-89.

Nethercott F., *Filosofskaja vstreča. Bergson v Rossii (1907 – 1917)* [Un incontro filosofico. Bergson in Russia (1907-1917)], Modest Kolerov, Moskva 2008.

Obolevič T., *Ot imjaslavija k estetike. Koncepcija simvola Alekseja Loseva. Istoriko-filosofskoe issledovanie* [Dall'*imjaslavie* all'estetica. La concezione del simbolo di Aleksej Losev. Indagine storico-filosofica], trad. dal pol. E. Tverdislova, Izd-vo BBI, Moskva 2014.

Očinskij V.V., *Zvuki muzyki i zolotaja proporcija* [I suoni della musica e la sezione aurea], AGRUS Stavropol'skogo agrarnogo universiteta, Stavropol' 2013.

Odoevskij V.F., *Muzykal'no-literaturnoe nasledie* [L'eredità musical-letteraria], "Kniga po trebovaniju", Moskva 2013.

Paci E., *Il significato del Parmenide nella filosofia di Platone*, Bompiani, Milano 1988.

Petinova M.A., *Kul'turno-istoričeskie aspekty temporal'nosti muzyki v russkoj filosofii* [Aspetti culturali e storici della temporalità della musica nella filosofia russa], in A.V. Kovnutov (red.), *"Nauka i kul'tura Rossii", Meždunarodnaja naučno-praktičeskaja konferencija (Samara, 24-25 maja 2007*) ["La scienza e la cultura della Russia", convegno scientifico-pratico internazionale (Samara, 24-25 maggio 2007)], SamGAPS, Samara 2007, pp. 127-130.

Piana G., *Figurazione e movimento nella problematica musicale del continuo*, in AAVV, *La percezione musicale*, Guerini e Associati, Milano 1993, pp. 11–36.

Piana G., *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano 1991.

Piana G., *Teoria del sogno e dramma musicale. La metafisica della musica di Schopenhauer*, Guerini e Associati, Milano 1997.

Piotrovskij B.B. (pod red.), *Antičnaja kul'tura i sovremennaja nauka. Sbornik stat'ej*, *posvjaščennych A.F. Losevu* [La cultura antica e la scienza moderna. Raccolta di articoli dedicati a A.F. Losev], Nauka, Moskva 1985.

Pis'mo Kantovskogo Obščestva A.F. Losevu [Lettera della società kantiana a A.F. Losev], in "Bjulleten' Biblioteki "Dom A.F. Loseva"" [Bollettino della biblioteca "Dom A.F. Loseva"], № 19, URL: http://www.losev-library.ru/?pid=8243 (consultato in data 10/05/15).

Platone, *Parmenide*, trad. it. G. Cambiano, Laterza, Roma; Bari 2003.

Plotnikov N.S. (pod red.), *"Logos" v istorii evropejskoj filosofii: proekt i pamjatnik* ["Logos" nella storia della filosofia europea: progetto e memoria], Izdatel'skij dom "Territorija buduščego", Moskva 2005.

Polovinkin S.M., *Christianskij personalizm sv. Pavla Florenskogo v kontekste istorii russkogo personalizma* [Il personalismo cristiano di padre Pavel Florenskij nel contesto della storia del personalismo russo.], relazione letta al IV seminario "Problemy izučenija russkoj mysli" [Problemi dello studio del pensiero russo], 6 marzo 2012, Institut Filosofii RAN. (URL: http://iphras.ru/uplfile/root/biblio/hp/hp19/166-180.pdf (consultato in data 05/05/16).

Polovinkin S.M., *Russkaja religioznaja filosofija: izbrannye stat'i* [La filosofia religiosa russa: selezione di articoli], 2-e izdanie, ispr., Izd. Russkoj Christianskoj Gumanitarnoj Akademii, Sankt-Peterburg 2010.

Problema Richarda Vagnera v prošlom i nastojaščem [Il problema di Richard Wagner in passato e nella contemporaneità], in "Voprosy estetiki" [Problemi di estetica], № 8 (1968), pp. 67-196.

Pustarnakov V.F., *Filosofija Šellinga v Rossii XIX veka* [La filosofia di Schelling nella Russia del XX secolo], RChGI, Sankt-Peterburg 1998.

Pustarnakov V.F., *G.V. Plechanov i dialektika Gegelja* [G.V. Plechanov e la dialettica di Hegel], in V.E. Evgrafov (red.), *Gegel' i filosofija v Rossii. 30-e gody XIX v. – 20-e gody XX v.* [Hegel e la filosofia in Russia. Anni Trenta del XIX sec. – anni Venti del XX sec.], Nauka, Moskva 1974, pp. 208-226.

Radzichovskij L.A., *G.I. Čelpanov – organizator Psichologičeskogo instituta* [G.I. Čelpanov organizzatore dell'Istituto psicologico], in "Voprosy psichologii", № 5 (1982), pp. 49-50. URL: http://www.voppsy.ru/issues/1982/825/825047.htm (consultato in data 31/03/16)

Raku M., *Social'noe konstruirovanie "sovetskogo muzykovedenija": roždenie metoda* [La costruzione sociale della "musicologia sovietica": nascita di un metodo], in "Novoe literaturnoe obozrenie", № 137, (1/2016).

Rappoport S., *Estetika – iskusstvovedenie – chudožestvennaja kritika (k voprosu o predmete muzykal'noj estetiki)* [Estetica – teoria dell'arte – critica artistica (per la questione dell'oggetto dell'estetica musicale), in V.K. Skaterščikov, S.Ch. Rappoport (sost.), in *Estetičeskie očerki* [Saggi estetici], Sovetskij kompozitor, Moskva 1963, Vyp. 1, pp. 176-204.

Rezničenko A.I., *O smyslach imen*. *Bulgakov, Losev, Florenskij, Frank et dii minores* [Sui significati dei nomi. Bulgakov, Losev, Florenskij, Frank *et dii minores*], Regnum, Moskva 2012.

Rezvych P.V., *F.V.J. Schelling i A.F. Losev: tezicy k postanovke problemy* [F.V.J. Schelling e A.F. Losev: tesi per una impostazione del problema], in "Bjulleten' biblioteki "Dom A.F. Loseva"" [Bollettino della Biblioteca "Dom A.F. Loseva"], vyp. 12, 2010, pp. 97-108.

Rimondi G., Tacho-Godi E.A., *Estetika kak "strogaja nauka" (o dokladach A.F. Loseva v GAChN)* [L'estetica come scienza rigorosa (sulle relazioni di A.F. Losev alla GAChN], in "Naučnyj vestnik Moskovskoj Konservatorii", 2016 (in stampa).

Rizzi D., *Richard Vagner i Rossija* [Richard Wagner e la Russia], in *Serebrjanyj vek v Rossii: izbrannye stranicy* [Il secolo d'argento in Russia: pagine scelte], Radiks, Moskva 1993.

Rovenko E., *Anri Bergson: "Muzyka Debjussi – eto muzyka la durée"* [Henry Bergson: "La musica di Debussy è la musica della *durée*"], in "Naučnyj vestnik Moskovskoj Konservatorii", № 1 (16), 2014, pp. 8-33.

Rozenov E.K., *O primenenii zakona zolotogo delenija k muzyke* [Sull'applicazione della legge della sezione aurea alla musica], in "Izvestija Sankt-Peterburgskogo obščestva muzykal'nych sobranij", ijun'-ijul'-avgust 1904, pp. 1-19.

Rozenov E.K., *Stat'i o muzyke: izbrannoe* [Articoli sulla musica: lavori scelti], Muzyka, Moskva 1982.

Sakketti L., *Iz oblasti estetiki i muzyki* [Dalla sfera dell'estetica e della musica], Izdanie L. Turyginoj, Sankt-Peterburg 1896.

Salizzoni, R., *L'idea russa di estetica. Sofia e cosmo nell'arte e nella filosofia*, Rosenberg & Sellier, Torino 1992.

Scaramuzza G., *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Editrice Antenore, Padova 1976.

Sčastlivceva E.A., *Analiz fenomenologii Gustava Špeta* [Analisi della fenomenologia di Gustav Špet], Izd-vo VjatGGU, Kirov 2010.

Sčastlivceva E.A., *Očerki razvitija fenomenologičeskoj mysli v Rossii* [Saggi sullo sviluppo del pensiero fenomenologico i Russia], Letnij sad, Moskva 2012.

Scotti Muth N., *Proclo negli ultimi quarant'anni*, Vita e Pensiero, Milano 1993.

Seifert J., *Ritornare a Platone. La fenomenologia realista come riforma critica della dottrina platonica delle idee*, pref. e trad. it. G. Girgenti, Vita e Pensiero, Milano 2000.

Šeljakin O.V., *A.F. Losev o muzyke i muzykantach: apolliničeskoe i dionisijskoe načala v tvorčestve zapadnoevropejskich i otečestvennych kompositorov* [A.F. Losev sulla musica e i musicisti: i principi apollineo e dionisiaco nell'opera dei compositori europei e russi], in "Credo New", № 1 (89), Sankt-Peterburg 2012, pp. 67-75.

Šeljakin O.V., *Muzyka i matematika v filosofii A.F. Loseva* [Musica e matematica nella filosofia di A.F. Losev], in "Credo New", № 3 (75), t. 1, Sankt-Peterburg 2013, pp. 64-79.

Šestakov V., *Garmonija kak estetičeskaja kategorija (učenie o garmonii v istorii estetičeskoj mysli)* [L'armonia come categoria estetica (la dottrina dell'armonia nella storia del pensiero estetico], Nauka, Moskva 1973.

Šestov L., *Potestas clavium (Vlast' ključej)* [*Potestas clavium*. (Il potere delle chiavi)], AST: CHRANITEL', Moskva 2007.

Sezeman V.E., *Filosofija imeni* [Filosofia del nome], in "Vërsty", № 3 (1928), pp. 163-169.

Siclari A.D., *Introduzione* a A. Belyj, *Saggi sul simbolismo*, Zara, Parma 1987, pp. 5-27.

Sigitov S.M. (red. i sost.), *Pamjati Pavla Florenskogo (sb. st. k 120-letiju so dnja roždenija o. Pavla (1882-2002)* [In memoria di Pavel Florenksij (raccolta di articoli per i 120 anni dalla nascita di padre Pavel (1882-2002)], Dmitrij Bulanin (DB), Sankt-Peterburg 2002.

Šijan A. A., *Fenomenologija Gusserlja ili realističeskaja fenomenologija? K projasneniju fenomenologičeskoj pozicii Gustava Špeta* [Fenomenologia husserliana o fenomenologia realistica? Per il chiarimento della posizione fenomenologica di Gustav Špet], in O.G. Mazaeva (otv. red.), *Fenomenologo-dialektičeskij zamysel G.G. Špeta i gumanitarnye proekty XX-XXI vekov. 6-e Špetovskie čtenija: sbornik stat'ej i materialov meždunarodnoj naučnoj konferencii (1-7 ijunja 2015*) [Il progetto filosofico-dialettico di G.G. Špet e i progetti umanistici dei sec. XX-XXI. Seste letture Špettiane: raccolta di articoli e materiali della conferenza internazionale (1-7 giugno 2015)], Izd-vo Tomskogo Universiteta, Tomsk 2015, pp. 437-447.

Sintez v russkoj i mirovoj chudožestvennoj kul'ture. Materialy tret'ej naučno-praktičeskoj konferencii, posvjaščennoj pamjati A.F. Loseva [Sintesi nella cultura artistica russa e

mondiale. Materiali del terzo convegno scientifico-pratico in memoria di A.F. Losev], (b.i.), Moskva 2003.

Sintez v russkoj i mirovoj chudožestvennoj kul'ture: materialy Šestoj naučno-praktičeskoj konferencii, posvjaščennoj pamiati A.F. Loseva [Sintesi nella cultura artistica russa e mondiale: materiali del Sesto convegno scientifico-pratico in memoria di A.F. Losev], (b.i.), Moskva 2006.

Sintez v russkoj i mirovoj chudožestvennoj kul'ture: materialy Vtoroj naučno-praktičeskoj konferencii, posvjaščennoj pamiati A.F. Loseva [Sintesi nella cultura artistica russa e mondiale: materiali del Secondo convegno scientifico-pratico in memoria di A.F. Losev], Izd-vo "Remder", Jaroslavl' 2002.

Skrebkova-Filatova M.S., Eremeev V.E., Grigor'eva I.D. (otv. red.), *Muzyka i kategorija vremeni: sbornik materialov konferencii* [La musica e la categoria del tempo: raccolta dei materiali del convegno], ASM, Moskva 2003.

Škuro I.S., *K voprosu o neoplatonizme A.F. Loseva* [Sulla questione del neoplatonismo di A.F. Losev], URL: http://www.bogoslov.ru/text/1646877.html (consultato in data 07/05/15).

Sofija: Al'manach. Vyp. 2: P.A. Florenskij i A.F. Losev: rod, mif, istorija [Sofija: Almanacco. Numero 2: P.A. Florenskij e A.F. Losev: genere, mito, storia], Izd. "Zdravoochranenie Baškortostana", Ufa 2007.

Sofija: Al'manach. Vyp. 3: Evrazijstvo i A.F. Losev: mif i ejdos v russkoj mysli [Sofija: Almanacco. Numero 3: L'eurasianesimo e A.F. Losev: mito ed *eidos* nel pensiero russo], Slovochotov A.A., Ufa 2013.

Sokolov A.S., *Mir muzyki v zerkale vremeni* [Il mondo della musica nello specchio del tempo], Prosveščenie, Moskva 2008.

Solov'ev V., *La conoscenza integrale*, introduzione, traduzione e note di A. Dell'Asta, La casa di Matriona, Seriate 1998.

Solov'ev V., *La crisi della filosofia occidentale*, introduzione, traduzione e note di A. Dell'Asta, La casa di Matriona, Seriate 1990.

Soroko E.M., *A.F. Losev o garmonii, mere i mere garmonii – zolotom sečenii v estetičeskom kanonen anticnoj kul'tury* [Losev sull'armonia, la misura e la misura dell'armonia. La sezione aurea nel canone estetico della cultura antica], in S.V. Vjazovkin (sost.), *Filosofy XX veka: A.F. Losev. Materialy Respublikanskie Čtenij – 6-8 janv. 2001, Minsk* [Filosofi del XX secolo: A.F. Losev. Materiali delle letture repubblicane – 6-8 gennaio 2001, Minsk], RNVŠ BGU, Minsk 2002, pp. 31-39.

Špet G.G., *Estetičeskie fragmenty* [Frammenti estetici], izd. 2-oe, dop., Knižnyj dom "LIBROKOM", Moskva 2010.

Špet G.G., *Iskusstvo kak vid znanija. Izbrannye trudy po filosofii kul'tury* [L'arte come tipo di conoscenza. Lavori scelti di filosofia della cultura], T.G. Ščedrina (otv. red. i sost.), Rossijskaja Političeskaja Enciklopedija (ROSSPEN), Moskva 2007.

Špet G.G., *Javlenie i smysl. Fenomenologija kak osnovnaja nauka i ee problemy* [Fenomeno e senso. La fenomenologia come scienza fondamentale e i suoi problemi], Knigoizdatel'stvo "Germes'"", Moskva 1914.

Špet G.G., *Problemy sovremennoj estetiki* [Problemi di estetica contemporanea], in *Iskusstvo kak vid znanija. Izbrannye trudy po filosofii kul'tury* [L'arte come tipo di conoscenza. Opere scelte di filosofia della cultura], Rossijskaja Političeskaja Enciklopedija ROSSPEN, Moskva 2007, pp. 288-322; trad. it. M.C. Ghidini: Špet G.G., *I problemi dell'estetica contemporanea*, in A.D. Siclari, *Poetiche ed estetiche del primo Novecento in Russia*, Zara, Parma 1993, pp. 183-213.

Špet G.G., *Vnutrennjaja forma slova. Etjudy i variacii na temy Gumbol'ta* [La forma interna della parola. Studi e variazioni su temi di Humboldt], Moskva, URSS, Moskva 2006. Trad. it. G.G. Špet, *La forma interna della parola*, trad. e c. di M. Venditti, Mimesis 2015.

Špet G.G., *Vvedenie v etničeskuju psichologiju* [Introduzione alla psicologia etnica], izd. 2-e, dop., LKI, Moskva 2010.

Staniševskij O.B., *Aritmologija (vvedenie v ontologiju). Beskonečnost' i refleksivnaja suščnost' bytija* [Aritmologia (introduzione all'ontologia). L'infinito e l'essenza riflessiva dell'essere], Izd-vo TRTU, Taganrog 2003.

Stepanov Ju.S., *Jazyk i metod v sovremennoj filosofii jazyka* [Linguaggio e metodo nella filosofia del linguaggio contemporanea], Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 1998.

Stojuchina N.Ju., *Gumanitarnoe obrazovanie v provincii. Nižegorodskij Universitet v pervye gody sovetskoj vlasti* [L'educazione umanistica in provincia. L'Università di Nižnyj Novgorod nei primi anni del potere sovietico], Ljubavič, Sankt-Peterburg 2011.

Stolovič L.N., *Istorija russkoj filosofii. Očerki* [Storia della filosofia russa. Saggi], Respublika, Moskva 2005.

Tacho-Godi A.A. (otv. red.), Tacho-Godi E.A. (sost.), *Vladimir Solov'ev i kul'tura serebrjannogo veka: k 150-letiju Vl. Solov'eva i 110-letiju A.F. Loseva* [Vladimir Solov'ev e la cultura del secolo d'argento: per i 150 anni di Vl. Solov'ev e i 110 anni di A.F. Losev], Nauka, Moskva 2005.

Tacho-Godi A.A. (pod red.), Tacho-Godi E.A. (sost.), *A.F. Losev: tvorčestvo, tradicii, interpretacii* [A.F. Losev: opera, tradizioni, interpretazioni], Vodolej, Moskva 2014.

Tacho-Godi A.A., *A.F. Losev i G.I. Čelpanov* [A.F. Losev e G.I. Čelpanov], in "Načala", № 1 (1994), Vyp.1: "Absoljutnyj mif Alekseja Loseva" [numero 1: Il mito assoluto di Aleksej Losev], pp. 36-39.

Tacho-Godi A.A., Tacho-Godi E.A. (otv. red-ry), *Sbornik "Vechi" v kontekste russkoj kul'tury* [La raccolta *Vechi* nel contesto della cultura russa], Nauka, Moskva 2007.

Tacho-Godi A.A., Tacho-Godi E.A., Troickij V.P. (pod red.), *A.F. Losev: filosof i pisatel'* [A.F. Losev: filosofo e scrittore], Nauka, Moskva 2003.

Tacho-Godi A.A., *Filosofskaja proza A.F. Loseva* [La prosa filosofica di A.F. Losev], in A.F. Losev, *Žizn' – Povesti, rasskazy, pis'ma* [Vita – Romanzi brevi, racconti, lettere], AO Komplekt, Sankt-Peterburg 1993, pp. 516-532.

Tacho-Godi A.A., *Losev*, ŽZL Studenčeskij meridian, Molodaja Gvardija, Moskva 1997.

Tacho-Godi A.A., *Muzyka v žizni A.F. Loseva* [La musica nella vita di Losev], in "Novyj žurnal", kn. 188, NY 1992 (Sept), pp. 100-112.

Tacho-Godi A.A., Nachov I.M. (pod red.), *Filosofija. Filologija. Kul'tura (Voprosy klassičeskoj filologii, vyp. XI)* [Filosofia. Filologia. Cultura. (Questioni di filologia classica, № XI)], Izd-vo MGU, Moskva 1996.

Tacho-Godi A.A., *O drevnegrečeskom ponimanii ličnosti na materiale termina «soma»* [Sulla concezione greca antica della personalità sulla base del termine "soma"], in "Voprosy klassičeskoj filologii", vyp. 3-4, MGU, Moskva 1971, pp. 273-298.

Tacho-Godi A.A., Tacho-Godi E.A. (pod obšč. nauč. red.), Tacho-Godi E.A. (sost.), *Tvorčestvo A.F. Loseva v kontekste otečestvennoj i evropejskoj kul'turnoj tradicii. XIV Losevskie čtenija* [L'opera di A.F. Losev nel contesto della tradizione culturale russa ed europea. XIV letture loseviane], čast' 2, Dizajn i poligrafija, Moskva 2013.

Tacho-Godi E.A. (otv. za vypusk), *Tvorčestvo A.F. Loseva – vzgljad iz XXI veka: Škola-konkurs molodych učenych* [L'opera di A.F. Losev, uno sguardo dal XXI secolo: scuola-concorso per giovani studiosi], Biblioteka istorii russkoj filosofii i kul'tury Dom A.F. Loseva, Moskva 2013.

Tacho-Godi E.A., *A.F. Losev. Ot pisem k proze. Ot Puškina do Pasternaka* [A.F. Losev. Dalle lettere alla prosa. Da Puškin a Pasternak], Dialog-MGU, Moskva 1999.

Tacho-Godi E.A., *Aleksej Losev v epochu russkoj revoljucij: 1917-1919* [Aleksej Losev all'epoca della rivoluzione russa], Modest Kolerov, Moskva 2014.

Tagliagambe S., *Epistemologia del confine*, Il saggiatore, Milano 1997.

Tagliatela G., *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin nel simbolismo russo*, La nuova Italia, Firenze 1994.

Taščian A.A., *La triade, la tétrade et la pentade dans la méthodologie de Losev (expérience de l'analyse logique, théologique et historico-culturelle)*, in "Slavica Occitania", № 31 (2010), pp. 185-203.

Tel'čarova R.A., *Vvedenie v fenomenologiju muzyki* [Introduzione alla fenomenologia della musica], K.M. Dolgov (otv. red.), Institut filosofii AN SSSR, Moskva 1991.

Tel'čarova-Kurenkova R.A., *O specifike fenomenologičeskogo metoda v vosprijatii muzykal'nogo proizvedenija* [Sulla particolarità del metodo fenomenologico nella ricezione dell'opera musicale], in E.N. Seliverstova, I.V. Šlygina (pod. red.), *Teoretičeskie i prikladnye aspekty sovremennoj didaktiki (Materialy pedagogičeskich čtenij pamjati I.Ja. Lernera, 26-27 marta 1997 goda)* [Aspetti teorici ed applicati della didattica contemporanea (Materiali delle letture pedagogiche in memoria di I.Ja. Lerner, 26-27 marzo 1997)], Vladim. obl. Inst-t usoveršenstvovanija učitelej, Vladimir 1997, pp. 161-165.

Titarenko S.D., *Ot melosa – k logosu: mif i muzyka v filosofii iskusstva Vjačeslava Ivanova* [Dal *melos* al *logos*: mito e musica nella filosofia dell'arte di Vjačeslav Ivanov], in "Vestnik Russkoj christianskoj gumanitarnoj akademii", t. 15, № 4 (2014), pp. 150-160.

Toth I., *Lo schiavo di Menone*, Vita e Pensiero, Milano 1998.

Troickij V.P., *K mifologii žizni A.F. Loseva* [Per una mitologia della vita di A.F. Losev], in *Sobor. Al'manach religiovedenija* [Cattedrale. Almanacco di teoria della religione], vyp. 9, EGU im. I.A. Bunina, Elec 2012, pp. 153–162.

Troickij V.P., *O needinstvennosti natural'nogo rjada čisel (Kantor plus Losev)* [Sulla non unicità della serie naturale dei numeri (Kantor plus Losev)], in "Voprosy filosofii" № 11 (1994), pp. 135-140.

Troickij V.P., *Razyskanija o žizni i tvorčestve A.F. Loseva* [Indagini sulla vita e l'opera di A.F. Losev], Agraf, Moskva 2007.

Troickij V.P., *Russkij Prokl* [Il Proclo russo], in *Sofija: Al'manach. Vyp. 2: A.F. Losev*: *ojkumena mysli* [Sofija: Almanacco. Numero 2: A.F. Losev: ecumene del pensiero], izd. "Zdravoochranenie Baškortostana", Ufa 2005, pp. 59-63.

Tronina L.A., *Problema soznanija i tela v russkoj filosofii Vseedinstva* [Il problema di coscienza e corpo nella filosofia russa dell'Unitotalità], GOU VPO "Pjatigorskij Gos. Technol. Institut", Stavropol' 2008.

Trotta A., *Il problema del tempo in Plotino*, Vita e Pensiero, Milano 1997.

Trubeckoj E.N., *Izbrannye proizvedenija* [Opere scelte], Serija "Vydajuščiesja mysliteli", "Feniks", Rostov-na-Donu 1998.

Trubeckoj E.N., *Mirosozercanie Vl. S. Solov'eva* [La concezione del mondo di Vl. S. Solov'ev], kn. 1, Tovariščestvo tip. A.I. Mamontova, Moskva 1913.

Trubeckoj S.N., *Osnovanija idealizma* [I fondamenti dell'idealismo], in S.N. Trubeckoj, *Učenie o Logose v ego istorii* [La dottrina del Logos nella sua storia], AST-Char'kov Folio, Moskva 2000, pp. 498-637.

Tulaev V.P. (otv. red. i sost.), *Vokrug Loseva. Tri filosofsko-praktičeskie vstreči* [Su Losev. Tre incontri filosofico-pratici], Sobor, Moskva 1990.

Uvarov M.O. (pod obšč. red.), *Filosofija i muzyka: dialog protivopoložnostej?* [Filosofia e musica: dialogo tra opposti?], Izd-vo Pridnestrovskogo Universiteta, Sankt-Peterburg-Tiraspol'1993.

Uvarov M.S., *Aleksej Losev i Teodor Adorno: dva obraza metafiziki iskusstva* [Aleksej Losev e Theodor Adorno: due immagini di metafisica dell'arte], in M.S. Uvarov, *Filosofija iskusstva: muzykal'nye akcenty* [Filosofia dell'arte: accenti musicali], Izd-vo Sankt-Peterburgskogo Universiteta, Sankt-Peterburg 2013.

Uvarov M.S., *Smert', ispoved' i muzyka (po pročtenii "Muzykal'nogo mifa" A.F. Loseva* [Morte, confessione e musica (lettura del "Mito musicale" di A.F. Losev)], in Id.,

Architektonika ispovedal'nogo slova [Architettonica della confessione], ALETEJJA, Sankt-Peterburg 1998, pp. 196-216.

Uzelac M., *Arte e fenomenologia in Husserl*, trad. it. M.B. Guerri, in *Annali*, Istituto Antonio Banfi, Firenze 1988, pp. 17-45.

Vaksberg A. I., *Gibel' burevestnika. M. Gor'kij: poslednie dvadcat' let* [La fine della procellaria. M. Gor'kij: gli ultimi vent'anni], Terra-sport, Moskva 1999.

Vanečkina I.L., Galeev B.M., *Losev o Skrjabine i ego "Prometee"* [Losev su Skrjabin e il suo "Prometeo"], in *Sintez v russkoj i mirovoj chudožestvennoj kul'ture* [Sintesi nella cultura artistica russa e mondiale], MPGU, Moskva 2002, pp.18-23.

Venditti M., *Filosofskie osnovanija literaturovedenija v GAChN. Sovmestnaja rabota filosofskogo otdelenija i literaturnoj sekcii* [I fondamenti filosofici della teoria della letteratura alla GAChN. Il lavoro collettivo del settore filosofico e della sezione letteraria], in "Novoe literaturnoe obozrenie", № 134 (4/2015). Versione consultabile online all' URL: http://www.nlobooks.ru/node/6437#_ftn4 (consultato in data 30/09/16).

Voce "A.F. Losev", in F.V. Konstantinov (glav. red.), *Filosofskaja enciklopedija v 5 tomach* [Enciclopedia filosofica in 5 volumi], t. 3, Sovetskaja enciklopedia, Moskva 1964, p. 255.

Voce "A.F. Losev", in N.O. Losskij, *Istorija russkoj filosofii* [Storia della filosofia russa], trad. dall'ingl. N. Duddington, Izdatel'stvo Inostrannoj literatury, Moskva 1954, pp. 296-299.

Voce "A.F. Losev", in V.V. Zen'kovskij, *Istorija russkoj filosofii* [Storia della filosofia russa], Feniks, Moskva 1999, pp. 427-434.

Voce "Losev, A.F.", in I.M. Čubarov (sost.), *Antologija fenomenologičeskoj filosofii v Rossii* [Antologia della filosofia fenomenologica in Russia], t. 2, Izd. Logos; Izd. Progress-Tradicija, Moskva 2000, pp. 301-308.

Voce "Losev, Aleksej Fedorovič", in P.V. Alekseev (gl. red.), *Filosofy Rossii XIX-XX stoletij. Biografii, idei, trudy* [Filosofi della Russia dei secoli XIX-XX. Biografie, idee, opere], AO "Kn. i Biznes", Moskva 1995, pp. 346-347.

von Ehrenfels C., *Le qualità formali*, trad. it. N. Stucchi, in AAVV, *Forma ed esperienza. Antologia di classici della percezione*, Franco Angeli, Milano 1984, pp. 40-74.

von Ivánka E., *Platonismo cristiano. Recezione e trasformazione del Platonismo nella Patristica*, trad. it. E. Peroli, Vita e Pensiero, Milano 1992.

Walicki A., *A History of Russian Thought from the Enlightment to Marxism*, Stanford University Press, Stanford 1979.

Wehrmeyer A., *Logizmy muzykal'noj metafiziki Loseva* [I logicismi della metafisica musicale di Losev], trad. dal ted. T. Lebedev, in "Sovetskaja muzyka", № 12 (1990), pp. 69-76.

Žabinskij K.A., Zenkin K.V., *Muzyka v prostranstve kul'tury: izbrannye sta'ti* [La musica nello spazio della cultura: articoli scelti], vyp. 1, MP "Kniga", Rostov-na-Donu 2001.

Žak L., *Verità come ethos. La teodicea trinitaria di P.A. Florenskij*, Città Nuova editrice, Roma 1998.

Zamaleev A.F., *Kurs istorii russkoj filosofii* [Corso di storia della filosofia russa], Magistr, Moskva 1996.

Zen'kovskij V.V., *Istorija russkoj filosofii*, Akademičeskij Proekt, Moskva 2001.

Zenkin K.V., *Muzyka. Ejdos. Vremja. A.F. Losev i gorizonty sovremennoj nauki o muzyke* [Musica. Eidos. Tempo. A.F. Losev e gli orizzonti della scienza della musica contemporanea], Pamjatnik istoričeskoj mysli, Moskva 2015.

Zenkin K.V., *Muzykal'noe vyraženie kak aspekt filosofii jazyka A.F. Loseva* [L'espressione musicale come aspetto della filosofia del linguaggio di A.F. Losev], in *Filosofija imeni v Rossii. Materialy kruglogo stola 25 ijunja 1997* [La filosofia del nome in Russia. Materiali della tavola rotonda del 25 giugno 1997], MAI; Centr "Načala", Moskva 1997, pp. 29-33.

Zen'kovskij V.V., *Istorija russkoj filosofii* [Storia della filosofia russa], Akademičeskij proekt, Moskva 2001.

Žukockaja Z., *Kul'turologija russkogo simvolizma: uč. posob.* [Culturologia del simbolismo russo: manuale], Izd-vo Nižnevartovskogo Universiteta, Nižnevartovsk 2007.

Materiali d'archivio consultati

RGALI, fondo 645 "Glavnoe upravlenie po delam chudožestvennoj literatury i iskusstva (Glaviskusstvo) Narkompros RSFSR (Moskva, 1928-1933)" [Direzione centrale per la letteratura e l'arte (Glaviskusstvo) del Narkompros del RSFSR (Mosca, 1928-1933)]

RGALI, fondo 941 "Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennych Nauk (GAChN) (Moskva, 1921-1931" [L'Accademia statale di scienze artistiche (GAChN) (Mosca, 1921-1931)]

GCMMK fondo 29 "žurnal Muzykal'noe obrazovanie" [rivista "Muzykal'noe obrazovanie"]

GCMMK fondo 62 "G.E. Konjus"

NIOR RGB fondo 326 "G.I. Čelpanov"

NIOR RGB fondo 547 "Moskovskij Psichologičeskij Institut" [L'Istituto psicologico di Mosca]