

## Introduzione

Matteo Bertelé

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Questo volume raccoglie gli atti del convegno internazionale organizzato dal Centro Studi sulle Arti della Russia dell'Università Ca' Foscari Venezia, svoltosi nel 2012 presso l'ateneo veneziano e Palazzo Leoni Montanari a Vicenza. Il palazzo, una delle sedi storiche delle Gallerie d'Italia di Intesa Sanpaolo, ospita un'imponente collezione di icone russe, tra le più importanti e complete di questo genere al di fuori della Russia, incluse nel percorso espositivo della mostra *Avanguardia russa. Esperienze di un mondo nuovo*, promossa, nel 2011-2012, sempre dal centro CSAR e dalla Foundation for Interregional Projects, e curata da Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Michail Dmitriev e Svetlana Volovenskaya. La rassegna, composta da ottantacinque opere datate tra il 1910 e il 1930, provenienti da quattro musei regionali russi, ha fornito il contesto ideale per ospitare la giornata conclusiva del convegno, dedicato a uno dei maggiori pensatori del primo Novecento russo.

La figura e il pensiero di Pavel Florenskij hanno sempre goduto di grande attenzione e considerazione nel nostro Paese. Come si evince dalla bibliografia riportata in appendice a questo volume, è davvero rimarchevole la mole non soltanto di traduzioni ed edizioni critiche dei suoi scritti, ma anche di studi sulla sua eclettica produzione, scientifica e memorialistica. Abbracciarla per intero è risultata un'impresa impossibile nei due giorni fissati dal simposio, e certo non rientrava nelle intenzioni dei promotori del convegno, incentrato invece sul fondamentale contributo dato da Florenskij allo studio e alla divulgazione della cultura figurativa russa dalle origini fino alla contemporaneità.

Non deve quindi sorprendere che questo volume sia dedicato a Nicoletta Misler, a lungo professore di storia dell'arte moderna dell'Europa Orientale all'Università degli Studi di Napoli L'Orientale, cui si deve la prima edizione in assoluto degli scritti di Florenskij sull'arte, tra cui il suo celebre testo sul-

la prospettiva rovesciata, che dà anche il nome a questa collana editoriale, giunta oggi al suo secondo volume (ma il terzo dovrebbe apparire molto rapidamente). La presente raccolta si apre con un suo conciso e partecipato contributo, da cui traspare l'attività pionieristica di ricerca e reperimento sul luogo delle fonti relative a uno studioso che, ancora negli anni Settanta, era considerato 'problematico' dalle autorità sovietiche, soprattutto se a occuparsene era uno studioso straniero. In effetti, benché la sua prima pubblicazione postuma risalisse al decennio precedente, Misler venne a conoscenza di Florenskij attraverso una bibliografia delle sue opere diffusa in *samizdat*, ossia come testo dattiloscritto non sottoposto a censura. Da allora la studiosa lo ricorda come testimonianza di un fondamentale insegnamento, di vita prima ancora che di scienza, in quanto esiste «una citazione di Florenskij per ogni occasione». La poliedricità e policentricità del suo pensiero è indubbiamente il *fil-rouge* che accompagna tutti i contributi presenti in questo volume che, lungi dal limitarsi a un determinato inquadramento disciplinare o metodologico, abbracciano diversi campi del sapere e dell'espressione artistica. Proverò ad accompagnarli con qualche sintetica indicazione.

Nelle parole di Padre Aleksej Jastrebov, l'eredità spirituale e umana di Padre Florenskij costituisce un vero e proprio microcosmo, autonomo e comprensivo di ogni sapere, che può essere colto appieno soltanto se accettato *in toto* e vissuto nella sua integrità. Dalla sua testimonianza ci giunge la conferma dell'Italia come «centro più importante degli studi florenskiani in Europa», almeno a partire dalla metà degli anni Settanta, con la prima pubblicazione mondiale de *La colonna e il fondamento della verità* a cura di Elémire Zolla e nella traduzione di Pietro Modesto, cui tre anni dopo è seguita l'edizione de *Le porte regali*, sempre a cura di Zolla. Si tratta di due testi di grande attualità che, a quarant'anni dalla prima apparizione, continuano a essere oggetto di edizioni riviste e aggiornate, spesso sulla base di più accorte ricostruzioni filologiche dei manoscritti originali.

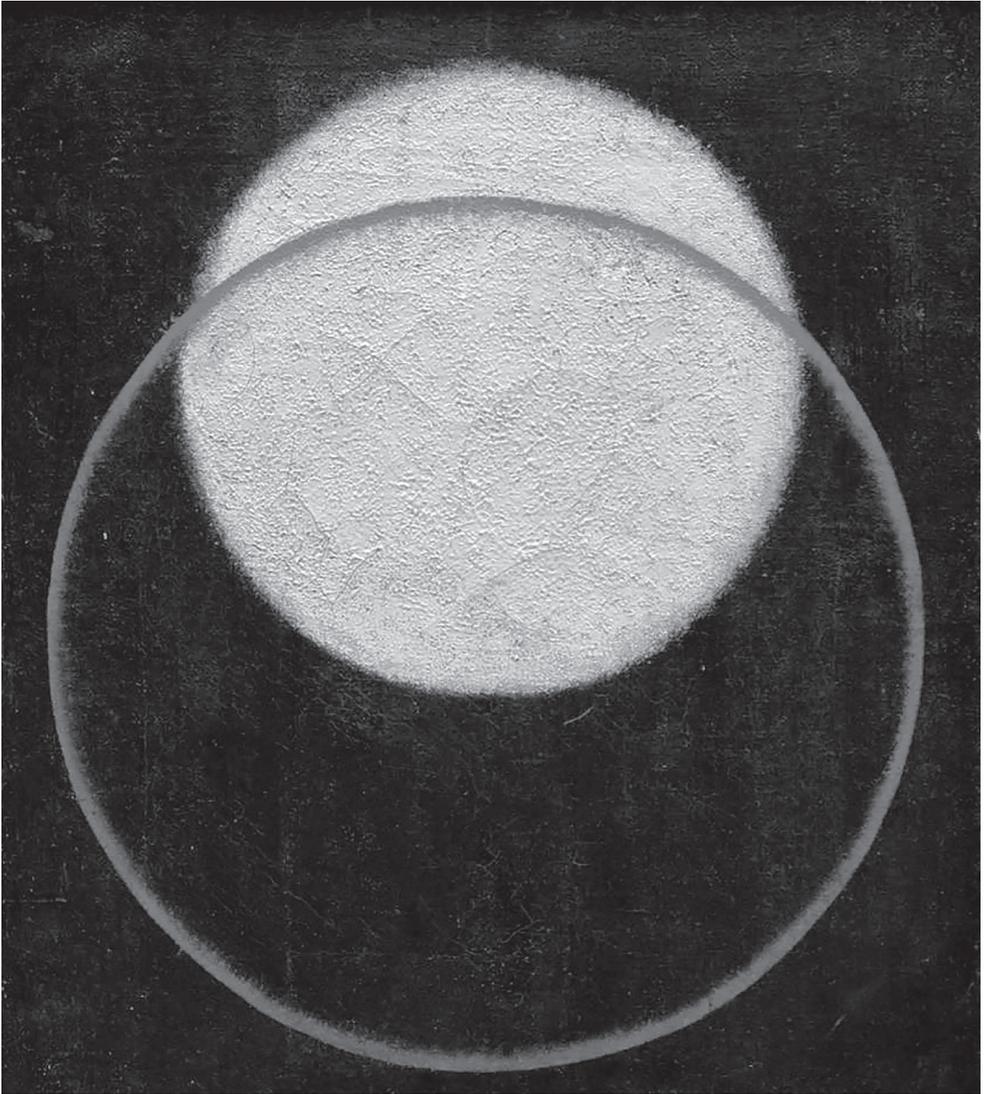
Nei decenni successivi alla morte di Florenskij, caratterizzata, in Unione Sovietica, da una rimozione della sua memoria, l'aura mitica di cui si è circondata la sua figura si è nutrita di miti e travisamenti, sfatati o ridimensionati di recente in una biografia pubblicata da uno dei suoi più autorevoli studiosi in ambito anglosassone, Avril Pyman. Attraverso un'incisiva interpretazione di fonti bibliografiche di carattere principalmente intimistico, Pyman affronta alcuni aspetti 'scomodi' della biografia di Florenskij, tra i quali le sue presunte tendenze omoerotiche e anti-semitiche, trattati alla luce del suo intenso rapporto epistolare con una delle personalità più controverse della cultura crepuscolare russa, Vasilij Rozanov. Una terza questione riguarda la paternità dell'espressione 'prospettiva rovesciata' che, come già ipotizzato da Misler, sarebbe da ricondurre agli ambienti accademici dell'area tedesco-baltica dell'Impero russo. Nel gettare

nuova luce su alcuni punti nodali della biografia di Florenskij, Pyman mostra quanto la sua esistenza, alla pari delle sue idee, rifuggisse da ogni facile schematizzazione, dalla dittatura del ‘pensiero monocentrico’, generandone spesso una lettura stratificata se non addirittura ambigua, ancora oggi al centro di animati dibattiti.

I due interventi successivi affrontano il tema centrale del convegno da una prospettiva storico-artistica, illustrando tanto l’attività scientifica e didattica condotta da Florenskij nel campo dell’arte religiosa russa, quanto la sua influenza sulla cultura artistica d’inizio Novecento e la sua fortuna nella storiografia dell’arte. A dispetto – o forse proprio a ragione – del costante interesse suscitato non solo dalla figura e dalla filosofia di Florenskij, ma anche dai suoi scritti sull’icona, Barral e Altet constata la scarsa considerazione accademica di cui godono questi ultimi all’interno della letteratura critica sull’arte medievale, comprovata dall’assenza del suo nome dai manuali generali di questa disciplina. Prendendo le mosse dalla *Relazione per la Commissione per la tutela dei Monumenti e delle Antichità della Lavra della Trinità e di San Sergio*, Barral sottolinea l’originalità e l’innovazione dell’interpretazione florenskiana dell’icona come testo di un linguaggio visivo dotato di codici ‘altri’ rispetto alla tradizione figurativa occidentale, *in primis* la prospettiva centrale, che a sua volta ne implica una ‘fruizione rovesciata’: più le regole prospettiche – certo note ai maestri isografi – venivano trasgredite, più l’icona risultava – all’occhio tanto del fedele quanto del profano – viva e quindi efficace.

L’intervento di Kirill Gavrilin si concentra sugli anni compresi tra la Rivoluzione d’Ottobre e la metà degli anni Venti, un arco di tempo limitato ma assai proficuo nella biografia di Florenskij, che lo vede attivo presso la principale fucina artistica delle avanguardie, i Laboratori liberi di Stato (SVOMAS), confluiti nel 1920 nei Laboratori superiori tecnico-artistici (VChUTEMAS). Nel suo testo, ampiamente illustrato, Gavrilin analizza l’impatto esercitato sulla produzione delle giovani leve artistiche dalle lezioni di storia dell’arte medievale tenute da Florenskij – caratterizzate da un piglio creativo come si nota da un suo disegno esplicativo. La riscoperta dell’icona si innesta su un preesistente ‘risveglio della memoria’ e sull’interesse verso le radici culturali della Russia professato da numerosi artisti d’inizio Novecento: da oggetto devozionale, l’icona viene ora apprezzata per i suoi pregi estetici, come prodotto di un’arte percepita come ancestrale e genuinamente autoctona. Il suo simbolismo cosmico, la ieraticità compositiva e la purezza cromatica vengono così reinterpretate da Rodčenko in un’opera come *Composizione non-oggettiva n. 61*, in cui evidenti sono le assonanze con *l’Icona in quattro parti* del XVI secolo della Cattedrale dell’Annunciazione del Cremlino di Mosca, citata e mostrata spesso da Florenskij durante le sue lezioni.

I due contributi successivi affrontano la concezione di ‘contesto’ dell’icona, formulato da Florenskij negli anni della sua attività – pa-



Aleksandr Rodčenko, *Composizione non-oggettiva n. 61*, 1918.  
Olio su tela, cm 41 × 36,5. Museo d'arte di Tula. Si tratta dell'opera  
rielaborata graficamente per il manifesto del convegno

rallela a quella didattica - di Segretario accademico presso la Lavra della Trinità e di San Sergio. Nel quadro delle pratiche di tutela e conservazione delle icone promosse dal giovane Governo sovietico in concomitanza con la politica di esproprio e statalizzazione del patrimonio culturale nazionale, Wendy Salmond delinea il dibattito tra le due principali scuole metodologiche: da una parte l'approccio conservativo di Florenskij, volto a preservare l'icona nel suo ambiente naturale, lo spazio della chiesa ortodossa, dall'altra quello positivista di Igor' Grabar' - artista, storico dell'arte e capo restauratore dei Laboratori centrali che ancora oggi portano il suo nome - in sintonia con la politica culturale bolscevica di secolarizzazione e accentramento del patrimonio ecclesiastico, che avrebbe finito inevitabilmente per prevalere. Secondo Florenskij l'icona estrapolata dal suo 'habitat' sarebbe un testo privato del suo contesto, degradato da 'finestra sull'eternità' ad articolo da esibizione. Proprio allo status di *eksponat* tende l'approccio di Grabar', la cui attività di rimozione, restauro, inventariazione ed esposizione delle icone è intesa come un'operazione illuministica di liberazione ed emancipazione dalle 'prigioni dorate' e oscurantiste dei templi ortodossi, a vantaggio di una loro fruizione storicizzata e secolarizzata all'interno di uno spazio tecnicamente e culturalmente atto ad accoglierle e preservarle.

Giuseppe Barbieri amplia considerevolmente le coordinate temporali e spaziali del dibattito delineato da Salmond, esaminando la fortuna dei principii espositivi florenskiani, e la loro potenziale applicabilità, dalla storiografia museografica sviluppatasi in Europa dalla seconda metà del XIX secolo fino alla svolta iconica della fine del secondo millennio. Al centro delle sue argomentazioni vi sono alcune brillanti intuizioni di Florenskij, a partire dalla lapidaria definizione del museo moderno come 'cimitero', non solo delle icone, ma delle opere d'arte in generale, cui egli contrappone l'iconostasi come unico modello di 'museo vivente', che, nella stratificazione diacronica di testi di diversa natura e provenienza, sembra preannunciare il concetto di *intèrieur* proposto quasi mezzo secolo più tardi da un altro grande pensatore russo, Jurij Lotman.

Nell'analizzare il pensiero di Florenskij da angolazioni differenti di rigorosa impostazione filosofica, i due interventi successivi giungono a conclusioni il cui elemento comune, e determinante, è l'aspetto visivo, tradotto dalla tradizione iconica ortodossa. In assenza di una trattazione specifica dedicata da Florenskij alla teoria estetica, Natalino Valentini parte dal presupposto che, per il pensatore russo, conoscere «implica sempre *vedere* una cosa nel suo significato». Alla ricerca di un valido principio estetico, lo studioso lo individua nel «fondamento ontologico e salvifico del volto-sguardo», generatore di uno stupore contemplativo inteso come motore di ogni processo cognitivo e creativo. Questo permette, contrariamente a qualsiasi tentativo di astrazione concettuale, quel primato della persona

concretizzata nel volto dell'icona, all'interno di una religione come il Cristianesimo, in cui il volto è un continuo rimando al Volto dei volti.

Giuseppe Goisis intraprende il non facile tentativo di inscrivere il pensiero di Florenskij in una determinata categoria di pensiero filosofico, partendo dalla classica distinzione husserliana tra visione del mondo (*Weltanschauung*) e filosofia come scienza rigorosa (*als strenge Wissenschaft*). Individuato nell'«ulteriorità» - intesa come perenne movimento tra una disciplina e l'altra - il tratto peculiare del pensiero florenskiano, l'autore giunge a una sua definizione per negazione (sintomatiche a tale proposito sono due massime dedicate ai figli dal campo di prigionia e riportate a breve distanza: «La verità è irraggiungibile» e «Non si può vivere senza la verità»). Il suo pensiero *non* è una filosofia sistematica e razionale, *non* è quindi riconducibile al pensiero occidentale, con la sua tendenza a discernere e analizzare la realtà nelle sue componenti minute, ma neppure allo spiritismo, che egli rifugge così come ogni forma di astrazione misticheggiante; il suo pensiero, e qui riaffiora lo sguardo come elemento generativo, può essere letto come una 'visione d'assieme', basata sulla contemplazione, sulla rivelazione del Mistero, che permette al filosofo di Sergiev Posad, genio e dilettante al tempo stesso, di cogliere l'essenza della totalità.

L'intervento di Valentin Nikitin analizza in chiave comparativa *Il rito ortodosso come sintesi delle arti* e l'opera del fondatore del cosmismo russo, Nikolaj Fëdorov, cui Florenskij fa spesso riferimento pur non avendogli dedicato nessuno studio specifico. Tratto comune ai due pensatori è una comprensione della storia dell'arte come aspirazione a una sintesi di mezzi e generi differenti, ma anche come atto contraddistinto, fin dall'origine dei tempi, da una forte accezione rituale, per cui «la preghiera è il principio dell'arte». La chiesa, esempio di sincretismo artistico (pittura, scultura, architettura), raggiunge appieno questa sintesi soltanto durante la funzione liturgica, intesa non solo come unione tra mondo terrestre e sfera celeste, ma anche come gesto sinestetico, grazie al contributo fornito da varie forme espressive e percezioni sensoriali, come il canto o l'odore degli incensi. Qui le argomentazioni di Fëdorov si spingono oltre, giungendo alla formulazione di una 'liturgia extra-chiesastica', intesa come sintesi planetaria ed estesa a tutta l'umanità, all'insegna di quella 'opera comune' da lui propugnata nel suo più celebre scritto.

L'intervento di Pavel Vasil'evič Florenskij, nipote del pensatore, prende spunto dalla definizione data da Florenskij a se stesso come «ultimo uomo del Rinascimento e primo uomo del Nuovo Medioevo», intendendo con quest'ultimo l'inizio del XX secolo, segnato dalla teoria della relatività e dal crollo della fede nell'uomo e nelle cose visibili. Questo spartiacque nella storia più recente si riflette incondizionatamente nelle arti figurative, dove numerose sono le correnti e le personalità contraddistinte da uno slancio messianico, laconica-

mente incarnato in quella che, forse più di ogni altra immagine, può essere ritenuta l'icona della modernità, il *Quadrato nero* di Malevič. La figura di Dante, ricorrente in diverse pagine del saggio *Gli immaginari in geometria* citate da P.V. Florenskij, viene così proposta come prototipo universale dell'umanità neo-medievale, la sua discesa agli inferi come il cammino irto di ostacoli dell'epoca moderna.

I saggi di chiusura offrono, sulla base di fonti parzialmente inedite, un prezioso contributo su due generi raramente studiati in relazione con Florenskij: la musica e il *samizdat*. Ol'ga Nikitina nata Trubačëva, nipote per linea materna di Pavel Florenskij, mette in luce, attingendo da testimonianze tratte dall'archivio privato di famiglia, il ruolo della musica nella vita del suo avo: in essa, più che nella scienza o nella filosofia, egli afferma in diverse occasioni di riconoscere la propria vocazione. La musica costituisce un rifugio dalle avversità della vita, occasione sociale di incontro e confronto, ma anche materia complementare allo studio di qualsiasi disciplina, tra cui la fisica e la matematica. La sua presenza viene ripercorsa come un *leit-motiv* nella biografia del nonno, dalle lezioni a domicilio ricevute durante l'infanzia alle suonate a quattro mani con la figlia, fino alle preghiere rivolte ai familiari di non abbandonare la musica, elemento ricorrente, e di costante conforto, nelle sue missive inviate dal confino negli ultimi anni della sua esistenza.

Valentina Parisi sonda infine un ambito poco indagato in cui ha fatto scuola l'insegnamento di Florenskij, il *samizdat*, tracciando la ricezione, parallela a quella ufficiale, del suo pensiero all'interno della cultura sovietica del sottosuolo degli anni Settanta e Ottanta. Vengono quindi ripercorse le tappe evolutive attraverso le quali si dipana il recupero del lascito intellettuale e spirituale di Florenskij: da punto di riferimento per i nazionalisti ortodossi a esegeta delle sperimentazioni avanguardiste d'inizio Novecento, fino a risultare chiave di una lettura «slavofila, autoctona e spiritualista» dell'opera di artisti contemporanei non-ufficiali, prima dell'avvento di un'interpretazione monocentrica e filo-occidentale, attraverso il prisma del Concettualismo romantico moscovita.

---

\* Per la trascrizione dei nomi dal russo si sono adottate le traslitterazioni scientifiche univoche ISO 9 nei testi in italiano e la Romanization for Slavic Alphabets della American Library Association and Library of Congress nei testi in inglese.

