

Pavel Florenskij: uno sguardo originale verso l'opera d'arte medievale

Xavier Barral i Altet
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Preparando questo intervento su Pavel Aleksandrovič Florenskij (1882-1937), mi sono chiesto perché questo insolito pensatore, filosofo, matematico, prete ortodosso, sia stato abitualmente trascurato dalla storiografia sull'arte medievale. Da un lato, infatti, l'importanza delle osservazioni di Florenskij sulle opere d'arte è più che evidente, ma dall'altro si deve rilevare l'assenza di queste stesse osservazioni dai manuali generali di storia dell'arte medievale. In Francia, dove la storia dell'arte medievale è stata a lungo divisa in due grandi settori, i formalisti seguaci di Henri Focillon e gli storici sociali seguaci di Pierre Francastel, Florenskij è quasi dimenticato. Per quanto riguarda l'Italia, invece, sono stati tradotti molti scritti di Florenskij,¹ e anche con un

1 Cito qui di seguito le prime edizioni di alcune delle sue opere apparse in italiano (spesso in prima edizione mondiale), tutte corredate di ampie e approfondite prefazioni critiche da parte dei curatori, a loro volta autori di scritti specialistici sulla concezione filosofica di questo personaggio: P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità. Saggio di teodicea ortodossa in dodici lettere*, a cura di E. Zolla, Milano, Rusconi, 1974; P. Florenskij, *Attualità della parola. La lingua tra scienza e mito*, a cura di E. Treu, Milano, Guerini e Associati, 1989, che raccoglie tre saggi sulla filosofia del linguaggio; P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, Roma, Casa del libro, 1983; P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo dell'arte*, a cura di N. Misler, Milano, Adelphi, 1995; P. Florenskij, *Il significato dell'idealismo*, a cura di N. Valentini, Milano, Rusconi, 1999; P. Florenskij, *Non dimenticatemi. Le lettere dal gulag del grande matematico, filosofo e sacerdote russo*, a cura di N. Valentini, L. Žák, Milano, Mondadori, 2000; P. Florenskij, *Il valore magico della parola*, a cura di G. Lingua, Milano, Medusa, 2001; P. Florenskij, *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, a cura di N. Valentini, A. Gorelov, Torino, Bollati Boringhieri, 2007; P. Florenskij, *Iconostasi. Saggio sull'icona*, a cura di G. Giuliano, Milano, Medusa, 2008.



Edizioni
Ca' Foscari

La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva 2
ISBN [ebook] 978-88-6969-350-2 | ISBN [print] 978-88-6969-351-9

Open access
Published 2019-09-10
© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-350-2/005

41



Icona della Trinità. XV secolo.
Monastero di Radonež.

certo successo, visto che nel 2007 il *Saggio sull'icona* aveva raggiunto l'undicesima edizione.² Considerazioni sul pensiero di Florenskij possono leggersi, peraltro, in un volume dedicato alle icone,³ e in un recente saggio su Nikodim Kondakov, dove si mette in evidenza come Kondakov e Florenskij condividessero una visione comune del Medioevo e fossero stati entrambi protagonisti del *revival* medievale e ortodosso che caratterizzò la società russa di inizio secolo.⁴ Questo non vuol dire però che i suoi scritti siano presenti nella storiografia dell'arte e nella letteratura critica, quanto meno quella usata dai me-

² P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Milano, Adelphi, 1977.

³ T. Špidlik, *La creatività artistica nell'origine dell'icona secondo S. Frank e P. Florenskij; la tendenza iconoclastica nell'escismo*; V. Strada, *Icona e anti-icona: armonia e caos nella spiritualità russa*; P.C. Bori, *Sergej Bulgakov, Pavel Florenskij e Lev Tolstoj dinanzi a Raffaello: nuove considerazioni su un conflitto rivelatore*, in *Il mondo e il sovra-mondo dell'icona*, a cura di S. Graciotti, Firenze, L.S. Olschki, 1998, rispettivamente a 7-17; 71-81; 133-41, ma rinvio all'intero volume per altri utili saggi sul tema.

⁴ I. Foletti, *Da Bisanzio alla Santa Russia. Nikodim Kondakov (1844-1925) e la nascita della storia dell'arte in Russia*, Roma, Viella, 2011, 229. Su questi temi si vedano anche X. Muratova, *La riscoperta delle icone russe e il "revival" bizantino*, in *Arti e storia nel Medioevo. IV. Il Medioevo al passato e al presente*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino, Einaudi, 2004, 589-606; e della stessa studiosa il catalogo della mostra dedicata a Pavel Muratov a Mosca nel 2008; I. Foletti, «*Mon seul regret: être né en Russie*». *N.P. Kondakov et ses relations avec l'Occident*, in *La Russie et l'Occident. Relations intellectuelles et artistiques au temps des révolutions russes*, Roma, Viella, 2010, 31-52; I. Foletti, *Venezia, Bisanzio e Nikodim Kondakov: relazioni paradossali*, in *La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, a cura di X. Barral i Altet, M. Gottardi, in "Ateneo Veneto", 12/1, 2013, CC, 181-92.



M. Nesterov, *P. Florenskij e S. Bulgakov*, 1917. Galleria Tret'jakovskaja, Mosca.

dievisti, mentre sul personaggio Florenskij e sul suo pensiero, oltre alla letteratura in russo, soprattutto di ambito filosofico, vi sono alcuni ben documentati studi sia in italiano che in inglese.⁵

Nell'ottobre del 1919 Pavel Florenskij redigeva una relazione,⁶ destinata alla Commissione per la Tutela dei Monumenti e delle Antichità del Monastero della Trinità e di San Sergio, fondata il primo novembre del 1918, nel momento in cui lo stesso monastero, centro per eccellenza dell'ortodossia russa, era nazionalizzato, insieme ad altri circa 700 monasteri, al fine di estirpare le superstizioni.⁷ Varie circostanze fecero sì che quella relazione fosse resa pubblica soltanto un anno dopo, il 29 ottobre 1920, in una seduta della Sezione bizantina dell'Istituto moscovita di ricerche storico-artistiche e museologia, presso l'Accademia russa di Storia della cultura materiale del NARKOMPROS, alla presenza di illustri studiosi, quali Pavel Muratov.⁸ In quel testo Florenskij concentrava la sua attenzione su un problema storico-artistico molto ben circoscritto sia cronologicamente, sia iconograficamente, sia anche tipologicamente, cioè le icone prodotte in Russia nel XIV e XV secolo, non senza sforamenti nel XVI.

Lo studioso riteneva che chiunque si accostasse per la prima volta a queste icone, sostanzialmente quadri di non grande formato illustranti un soggetto religioso per la devozione privata o per la liturgia, non poteva non rilevare l'incongruenza delle proporzioni prospettiche, in particolare nella resa di oggetti dai contorni regolari e dalle superfici piane, come edifici, tavole, sedie o libri. Tali oggetti, secondo Florenskij, erano stati dipinti dagli artisti russi in tale palese contraddizione con le regole della prospettiva lineare da apparire come pieni di errori grossolani. Inoltre non solo gli oggetti contraddistinti da superfici piane rivelavano a occhio nudo un evidente annullamento delle regole prospettiche, ma anche gli oggetti o i corpi compresi all'interno di superfici curve presentavano il medesimo trattamento.

Guardando bene queste icone, ci si rendeva infatti conto che l'ar-

⁵ P. Florenskij, *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, a cura di N. Mislser, London, Reaktion Books, 2002: i due saggi della curatrice, dal titolo *Pavel Florenskij: A Biographical Sketch*; *Pavel Florenskij as Art Historian*, 13-28; 29-33, sono stati pubblicati in una versione aggiornata in P. Florenskij, *Stratificazioni. Scritti sull'arte e la tecnica*, a cura di N. Mislser, Reggio Emilia, Diabasis, 2008: *Appunti per una biografia; Stratificazioni*, 9-32; 33-94. Per il punto storiografico fino al 2004 si veda N. Valentini, *Pavel A. Florenskij*, Brescia, Morcelliana, 2004.

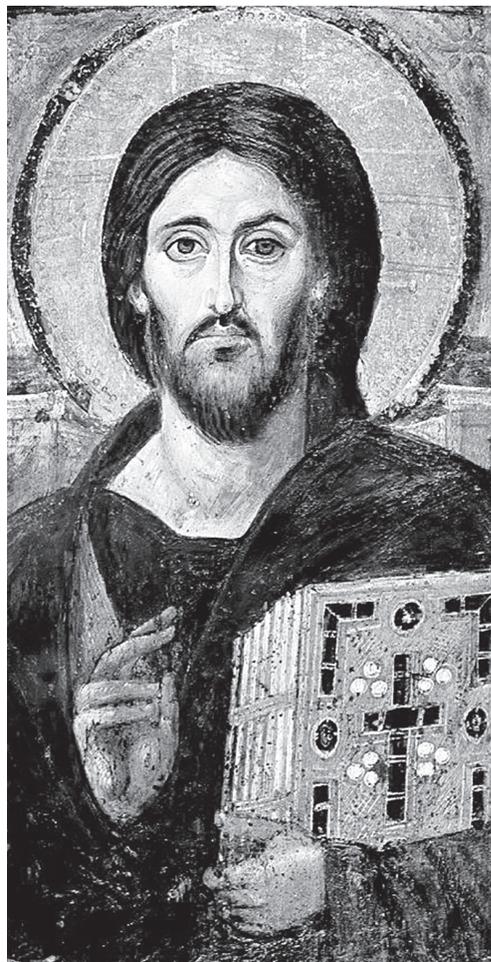
⁶ Florenskij, *La prospettiva*, 73-177 (rinvio a queste pagine per tutte le successive citazioni a cui farò riferimento). Il testo fu pubblicato per la prima volta in russo soltanto nel 1967 e in italiano nel 1990, nell'edizione qui citata.

⁷ La Commissione, per Florenskij come per molti dei suoi colleghi, «rappresentava l'ultima opportunità per salvare il mondo della Vecchia Russia con la sua antica e profonda religiosità», tanto che nel calendario delle urgenze fu inserita anche la proposta di inventariazione degli oggetti sacri: Mislser, *Stratificazioni*, 57.

⁸ Florenskij, *La prospettiva*, 73 (nota dell'autore).



In alto: *Vergine di Vladimir*, la più famosa icona russa



A destra: icona del *Salvatore*. Sinai



Annunciazione, XIV secolo. Ohrid

tista aveva reso visibili piani e dettagli degli oggetti che non avrebbero potuto essere concepiti separatamente dall'occhio umano: Florenskij osservava a tal proposito che questi dipinti medievali erano stati eseguiti in palese contrasto con le leggi elementari della prospettiva. Ad esempio, di un edificio l'artista aveva rappresentato anche le pareti laterali o posteriori, cioè elementi che non si sarebbero dovuti vedere, oppure di un libro aveva raffigurato simultaneamente i tre bordi laterali e persino la costa, cosa assolutamente improbabile sia nella realtà, e dunque nella percezione visiva, sia negli artifici della trascrizione figurativa. O ancora, di un volto l'artista non aveva rappresentato ciò che il riguardante comune poteva vedere, ma anche quello che non si poteva vedere, come se tutte le parti del viso fossero esposte contemporaneamente allo sguardo, persino quelle laterali o in ombra. Anche alcune figure intere, come ad esempio i protagonisti delle *Deesis*, vale a dire le composizioni con il Cristo tra la Madonna e san Giovanni, mostravano simultaneamente sia il petto che parte della schiena, anche questo davvero improbabile secondo le leggi sia dell'ottica che della figuratività bidimensionale. Infine Florenskij osservava che tutte le linee parallele, che secondo le leggi prospettiche dovrebbero convergere verso l'orizzonte, divergono, annullando ancora una volta gli effetti della resa prospettica della realtà visibile e sensibile.

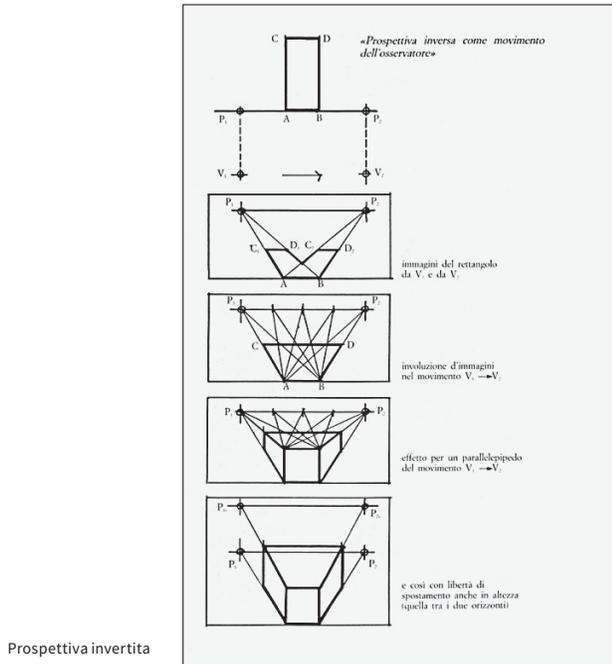
Innanzitutto va detto subito che Florenskij non faceva affatto un discorso astratto, ma si concentrava su una tipologia di oggetti artistici e di rappresentazioni figurative estremamente precise nelle loro componenti storiche: come ho già detto, Florenskij riservava la sua attenzione non alle icone che ancora si producevano all'inizio del Novecento in diversi territori dell'Europa orientale, ma si focalizzava su una determinata categoria di icone, quella russa medievale, e questo è un punto molto importante, perché lo studioso contestualizzava di fatto l'oggetto della sua riflessione riconducendolo alla concretezza della sua origine storica. Nello stesso tempo va detto che quello che Florenskij rilevava per quella precisa categoria di oggetti russi poteva benissimo esser trasferito di peso – ma questo probabilmente non lo sapeva esattamente in quel momento – a tutta una serie di altri oggetti e prodotti artistici europei e mediterranei, non necessariamente russi.

Propongo qui un passaggio del testo che mi sembra particolarmente esemplare del pensiero di Florenskij:

[Le] “scorrettezze” del disegno, che apparentemente dovrebbero irritare profondamente qualsiasi osservatore che capisca “l'evidente assurdità” di questa rappresentazione, non destano invece nessuna sensazione spiacevole, ma sono accettate come qualcosa di necessario, anzi addirittura piacevole. Non solo: quando sono messe una accanto all'altra due o tre icone di versione iconica più o meno simile, e più o meno di pari qualità di esecuzione, l'osservatore ravvisa con assoluta certezza l'enorme superiorità artistica nell'icona in cui maggiore è la trasgressione delle regole prospettiche, mentre le icone di disegno “più corretto” appaiono fredde, senza vita e prive del benché minimo legame con la realtà in esse rappresentata. Le icone più creative per una immediata percezione artistica risultano sempre quelle prospetticamente “erronee”. Invece le icone che più rispondono a un manuale di prospettiva sono noiose e senz'anima. Se permettessimo a noi stessi di dimenticare per un attimo le regole formali della prospettiva, uno spontaneo intuito artistico porterebbe chiunque a riconoscere la superiorità delle icone che trasgrediscono la prospettiva.⁹

Nella sua relazione Florenskij metteva così in luce che la mancata acquisizione delle leggi prospettiche anche più banali, unita all'assurdità evidente di rappresentazioni contrarie a qualsiasi elementare legge dell'ottica, non inficiava il nostro godimento dell'opera: ciò significa che, nonostante queste incongruenze, l'opera appariva all'occhio dello spettatore o del fedele come armonica, gradevole, perfet-

⁹ Cf. supra, nota 6.



tamente riuscita, anzi più le regole prospettiche erano state tradite, più l'opera appariva bella allo spettatore, e più le regole erano state applicate, più l'opera appariva invece priva di vita. Si pensi soltanto alla celebre icona dell'Annunciazione dalla chiesa di San Clemente di Ocrida, in Macedonia, nella quale si può vedere bene quello che Florenskij cercava di spiegare in quell'ottobre del 1919. Il primo piano dell'immagine è costituito dai due piedistalli che innalzano la base del suolo e aprono la scena verso lo spettatore senza dare alcuna impressione di profondità: essi vengono disegnati alternativamente con la prospettiva invertita (piedistallo della Madre di Dio) o in assonometria (piedistallo dell'Arcangelo). Nello stesso tempo, a sinistra si scorgono delle sottili sagome di edifici, che dovrebbero alludere all'interno domestico in cui si svolse la scena evangelica, mentre il baldacchino in cui è seduta la Vergine in realtà non è altro che un esile contenitore spaziale che dovrebbe alludere all'interno del vano in cui planò l'angelo.

Proprio in considerazione di ciò, vorrei far rilevare come le considerazioni molto puntuali di Florenskij sulle icone russe tardo-medievali (ma valide appunto anche per altre categorie di raffigurazioni medievali europee) non erano niente affatto scontate in quel momento storico, nel 1919, e oserei dire che non sono scontate nemmeno adesso. Non bisogna infatti passare sotto silenzio il fatto che

analizzare un'icona, vale a dire un'immagine di contenuto religioso, non dal punto di vista dell'iconografia cristiana o dello stile, non per farne oggetto di *connoisseurship* o per applicarvi il metodo attribuzionistico, ma analizzarla dal punto di vista dell'occhio dell'artista e delle sue modalità espressive, non era a quella data una pratica corrente tra gli storici dell'arte. D'altronde, consapevole del rischio che correva nel dire quanto stava dicendo di fronte a quella assemblea, Florenskij, pur senza essere ancora accusato, ma quasi prevedendo e anticipando le accuse che gli sarebbero state rivolte, scriveva che in qualcuno sarebbe potuto sorgere il sospetto che agli spettatori piacesse di più le opere d'arte caratterizzate dall'ingenuità e dal primitivismo.¹⁰ Ma a quelle potenziali accuse rispondeva che non era così; non si trattava né di ingenuità, né di incapacità, né di primitivismo, ma erano proprio gli artisti più eccelsi a trasgredire le regole nelle icone russe medievali, e non quelli meno abili:

D'altro canto, queste trasgressioni dalle regole prospettiche sono così pervicaci e frequenti, direi quasi sistematiche, e per di più così ostinatamente sistematiche, che si è costretti a pensare ad una trasgressione non casuale, all'esistenza di un particolare sistema di raffigurazione e di percezione della realtà rappresentata nelle icone.¹¹

Florenskij si era dunque accorto che quello che da molti storici dell'arte europei era ritenuto una sorta di balbettio infantile, un'arte meccanica, profondamente antinaturalistica e antirazionale, capace solo di mettere in scena una sorta di primitivismo picassiano *ante litteram*, quell'arte doveva necessariamente basarsi su un'applicazione sistematica di altre regole, di altre norme, di altre prassi figurative diverse da quelle prospettiche, ma ugualmente rigorose e applicate appunto con sistematicità, vale a dire - e traduco in termini storico-artistici - applicate secondo modalità di bottega rigidamente consolidate da una verificata tradizione di resa figurativa degli oggetti e dei corpi, e di una realtà non meno sensibile solo perché divina.

Florenskij si era inoltre reso conto che la coscienza premeditazione, che aveva guidato l'artista nella sua trasgressione delle regole prospettiche, lo aveva anche condotto a porre matericamente l'accento sulle parti di oggetti e di corpi che l'artista non avrebbe dovuto mostrare: per esempio, le parti posteriori degli edifici, che l'occhio non avrebbe dovuto vedere affatto, erano state dipinte con colori vivaci

¹⁰ Sulla conoscenza di Picasso in Russia si veda N. Kauchtschischwili, *Jurgis Baltrušaitis e Pavel Florenskij: considerazioni preliminari*, in *Nel cuore della meraviglia. Omaggio a Jurgis Baltrušaitis*, a cura di I. Mallez, R. Milani, in "I quaderni di PsicoArt", 1, 2010, 1-20.

¹¹ Cf. supra, nota 6.



Arco di Costantino, fregio. Roma

in modo che si vedessero meglio, oppure la costa del libro dei Vangeli era messa in evidenza con il color cinabro. L'accentuazione, l'evidenziazione di parti di oggetti attraverso il colore non nasceva da una volontà naturalistica, ma rientrava anch'essa nella volontà degli artisti di porre l'accento su determinati oggetti che normalmente sarebbero sfuggiti all'esperienza sensibile degli spettatori. Florenskij arrivava così alla formulazione di un concetto tuttora in uso in alcuni manuali di storia dell'arte medievale ma del quale comunemente si tace l'origine e l'autore. Mi riferisco all'importantissimo concetto della prospettiva inversa o prospettiva rovesciata, una prospettiva basata appunto sulla policentricità della rappresentazione figurativa della realtà – e uso non a caso ancora una volta la parola “realtà” usata dallo stesso Florenskij perché non dimentichiamo che stiamo parlando di icone russe, dove la realtà è una realtà divina, soprannaturale, in parte forzatamente concretizzata in immagini.

In questa prospettiva policentrica, che Florenskij individuava, se mi si consente l'avverbio, genialmente, il disegno delle forme era costruito dagli artisti come se l'occhio guardasse le varie parti degli oggetti quadrangolari o curvilinei cambiando continuamente il punto di vista e poi assemblando insieme in contemporanea i diversi punti di vista, secondo un complesso calcolo intellettuale e artistico, audace, coraggioso, ma mai ingenuo. Tale calcolo era anche alla base dell'uso accentuativo del colore e della pratica di usare il chiaroscuro, cioè quel complesso gioco di luci e ombre nato nella pittura greco-romana per rendere la profondità, in maniera del tutto contraria alle leggi figurative nate in quella stessa cultura. A questo riguardo così Florenskij scriveva:

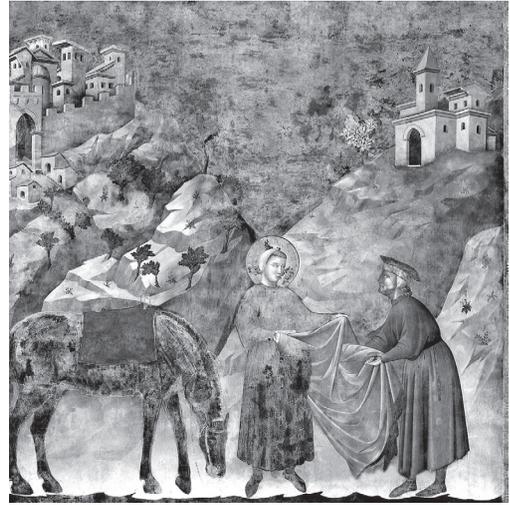


Inoltre, se consideriamo il chiaroscuro, troviamo nelle icone una distribuzione particolare delle ombre che sottolinea e evidenzia la non corrispondenza dell'icona a quella rappresentazione della realtà che una pittura naturalistica esigerebbe. Ancora una volta non sono né dei casi, né degli errori di un maestro primitivo, ma il calcolo creativo che dà il massimo di espressività artistica, sia l'assenza di uno specifico punto focale di luce che la contraddittorietà dell'illuminazione nei vari punti dell'icona, sia la tendenza a proiettare in avanti masse volumetriche che dovrebbero essere in ombra.¹²

A questi procedimenti tecnici si aggiungeva anche, secondo Florenskij, l'applicazione di linee che in russo prendono il nome di *razdelki*, eseguite cioè con un colore diverso dal colore di base, e in molti casi attraverso colori dai riflessi metallici resi splendenti dall'uso dell'oro o della doratura. Queste linee dorate non corrispondevano alle linee realmente percepibili nella realtà sensibile sugli oggetti o sui volti, ma a un sistema di linee potenziali, linee di costruzione di un dato oggetto che ne mettono in evidenza lo schema metafisico, una sorta di schema motorio per l'occhio del riguardante di fronte all'icona. Florenskij pensava infatti che queste linee realizzate dagli artisti di icone agissero sulla coscienza degli spettatori, rivelando il carattere strutturale dei diversi piani degli oggetti.

La concezione qui sintetizzata non poteva non presentarsi rivoluzionaria agli occhi degli accademici che ascoltarono Florenskij leg-

¹² Cf. supra, nota 6.



A sinistra: esempio di prospettiva empirica: Giotto, *Francesco di fronte al Crocifisso*. Assisi

A destra: Giotto, *Dono del mantello*. Assisi

gere la sua relazione quel 29 ottobre del 1920. Lo stesso studioso, nel preparare questo testo per la pubblicazione, scrisse che in quell'occasione il dibattito era stato molto vivace e che era durato a lungo. La vivacità della discussione gli confermò peraltro, come lui stesso ammise, che il problema dello spazio è centrale nella storia dell'arte figurativa e in generale nel mondo. Al medesimo tema dedicherà poi le sue lezioni di analisi della prospettiva tenute negli anni 1921-1924 per i Laboratori superiori tecnico-artistici moscoviti, il cosiddetto VChUTEMAS della Facoltà grafico-tipografica, anni nei quali l'attenzione per gli oggetti artistici e gli esperimenti scientifici procedono di pari passo, rendendo spesso difficile l'individuazione di una linea di separazione netta tra i due campi disciplinari.¹³

In verità, pur non avendo l'intenzione di costruire una teoria della prospettiva rovesciata, Florenskij intendeva attirare l'attenzione sull'esistenza di una concezione organica della prospettiva rovesciata, esistenza, devo sottolinearlo, alla quale nessuno aveva pensato fino a quel momento, e che lungi dal costituire una interpretazione estetizzante dei procedimenti esecutivi delle icone russe tardo-me-

¹³ N. Mislér, *L'analisi della spazialità: le lezioni al VChUTEMAS e il lavoro sul trattato; Postfazione*, in Florenskij, *Lo spazio*, 351-66; 367-402; L. Fabro, *VChUTEMAS. Betrachtungen zu den Vorlesungen "Raum und Zeit in der bildenden Kunst"*, gehalten von Pavel Florenskij 1923 und 1924 an den VChUTEMAS in Moskau, vorgelesen 1995 an der Accademia di Brera in Mailand, Bern, Gachnang, 2004.

A sinistra: Giotto, *Pentecoste*. Cappella degli Scrovegni, PadovaA destra: Giotto, *Francesco rinuncia ai beni*. Assisi

dievali, ne smontava i meccanismi di realizzazione e li rimontava in una teoria nella quale Florenskij costringeva il suo lettore a percepire come effettivamente operanti tali meccanismi. Voglio dire che quello che Florenskij illustrò quel giorno ad alcuni tra i maggiori accademici russi nel campo delle arti – e soprattutto dell'arte medievale – dové suonare veramente rivoluzionario (sia pure non nel senso che forse sarebbe piaciuto al regime) rispetto alle codificate chiavi di lettura delle opere d'arte usate fino a quel momento.

Con le sue osservazioni Florenskij apriva un mondo fino a quel momento inesplorato, estraneo alla pratica della *connoisseurship*, ma anche all'interpretazione iconografica in voga proprio in quegli anni. Le sue idee mi sembrano ancora una volta di una modernità ai limiti dello sconcertante, perché noi oggi le usiamo quotidianamente nei nostri corsi universitari e nei nostri saggi, senza purtroppo mai riconoscere che le dobbiamo a lui, anche se le abbiamo fatte così nostre da non ricordare più chi le ha formulate per primo. Non pago infatti di aver messo per la prima volta in luce i meccanismi di costruzione spaziale delle icone, Florenskij si chiedeva che legittimità d'uso avessero quei meccanismi, e se «la prospettiva, come sostengono i suoi fautori, esprime la natura delle cose, e pertanto deve sempre e dovunque essere considerata come presupposto assoluto di veridicità artistica». Si domandava quindi se una rappresentazione figurativa, in questo caso medievale, fosse da ritenersi pienamente veridica solo se costruita secondo i principi della prospettiva. Non poteva in-

vece considerarsi il caso che l'applicazione della prospettiva lineare costituisse uno dei possibili schemi di rappresentazione della realtà, ma non l'unico? Non poteva darsi il caso che la prospettiva lineare fosse una delle chiavi di lettura e di trascrizione figurativa del mondo, ma non l'unica chiave? Non possono invece esistere altri sistemi di trascrizione, altre ortografie del mondo trascritto figurativamente? La risposta in tutti questi casi era chiaramente positiva, e le ragioni erano altrettanto limpide:

La prospettiva non nasce all'interno dell'arte pura e non rappresenta affatto, come era nel suo scopo iniziale, una viva percezione artistica della realtà; viene invece scoperta nel campo dell'arte applicata, o più esattamente nel campo della tecnica teatrale che assume al suo servizio la pittura e la sottomette ai suoi scopi. Corrispondono questi fini al fine dell'arte pura? È questa una domanda che non ha bisogno di risposta. Il fatto è che la pittura ha il compito non di duplicare la realtà, ma di offrire la più profonda comprensione della sua "architettonica", del suo materiale, del suo significato; e la comprensione di questo significato, di questo materiale della realtà, della sua "architettonica", viene offerta all'occhio contemplativo del pittore nel "contatto vitale" con la realtà, nella immedesimazione e nella empatia con la realtà.¹⁴

Dopo aver poi percorso in maniera mirabile le tappe che dal mondo greco avevano condotto all'uso della prospettiva geometrica nelle rappresentazioni figurative della realtà, al fine di creare su sfondi piani l'illusorietà della realtà sensibile, Florenskij si gettava a capofitto nel Medioevo, individuando nel IV secolo dopo Cristo il momento nel quale l'illusionismo figurativo si sarebbe sfaldato, provocando una lunghissima scomparsa dello spazio prospettico dalle rappresentazioni figurative: «Questo disfacimento della pittura [e della scultura] tardo-classica, sostanzialmente prospettica, procede con straordinaria rapidità, e si approfondisce poi nei secoli seguenti fino all'epoca del primo Rinascimento compresa».¹⁵

Florenskij identificava bene, quindi, fin dal 1919, quel procedimento che più tardi Ranuccio Bianchi Bandinelli analizzerà così compiutamente operante nella scultura costantiniana da dover trovare ragioni sociali al suo verificarsi. Nelle sue osservazioni, Florenskij sottolineava anche che questo tipo di constatazioni avevano di frequente portato a una svalutazione dell'arte medievale nel suo complesso e soprattutto dell'arte detta bizantina, della quale l'opinione corrente era che fosse un'arte di decadenza, di insensibilità, di sel-

¹⁴ Cf. supra, nota 6.

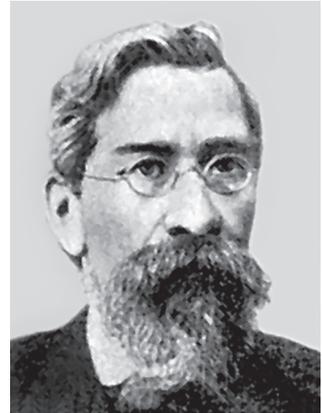
¹⁵ Cf. supra, nota 6.



Ritratto di Nikodim Kondakov, 1890



A sinistra: Pavel Muratov



A destra: Nikodim Kondakov

vatichezza, tanto da indurre molti autori a credere che le immagini dei bizantini fossero basate su una pratica tradizionale e puramente artigianale. Non è che non veda come queste dichiarazioni contro le quali insorgeva Florenskij dominano ancora molti dei nostri studi. Florenskij dava inoltre a questi fatti una lettura ideologica, affermando che alla base di questa interpretazione dell'arte medievale c'era «la fede incrollabile nel fatto che la civiltà borghese della seconda metà del XIX secolo sia valida in assoluto, definitivamente perfetta e per così dire possa essere canonizzata sino a elevarsi al campo della metafisica». E aggiungeva «se c'è un'occasione in cui si può parlare di sovrastrutture ideologiche su forme economiche di vita è proprio questa, quella degli storici della cultura del XIX secolo, che credevano ciecamente nel valore assoluto della piccola borghesia e interpretavano la storia universale in base al grado di consonanza dei suoi fenomeni con i fenomeni della seconda metà del XIX secolo». Per questi motivi l'arte medievale era sembrata agli uomini della fine dell'Ottocento come imperfetta in quanto lontana dalle finalità illusionistiche e teatrali dominanti nell'arte greco-romana, e portatrice di istanze inconciliabili con i presupposti figurativi ottocenteschi, le cui radici erano profondamente istallate nella cultura rinascimentale, nella sua scelta della prospettiva lineare e dei suoi corollari proporzionali, e dunque in una cultura del tutto opposta alle concezioni figurative medievali.¹⁶

La trattazione di questo tema da parte di Florenskij ha per me un fascino ineludibile. La sua lucidità è di una precocità che anticipa di decenni quel che, con spirito molto meno combattivo, ormai si rico-

¹⁶ Si veda anche N. Mislér, *La "prospettiva rovesciata" nei testi teorici di Pavel Florenskij*, in *La prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, a cura di R. Sinigalli, Fiesole, Cadmo, 1998, 270-8.

nosce da più parti, cioè che l'applicazione o meno della prospettiva e dei rapporti proporzionali alla rappresentazione figurativa e bidimensionale della realtà, di qualsiasi tipo essa sia, non può dipendere dalla maggiore o minore abilità dell'artista, ma è legata a una precisa e consapevole scelta. La tesi di Florenskij dovè apparire davvero rivoluzionaria a quel pubblico di accademici, ma fu totalmente ignorata, ad esempio, dalla storia dell'arte italiana di matrice longhiana, che tanta fortuna ha avuto nella Penisola e che ancora ha i suoi fedelissimi adepti. La tesi di Florenskij consisteva in effetti nell'assunto che nei periodi, come il Medioevo, nei quali non è stata usata la prospettiva, non la si era usata perché non la si voleva usare, e non perché non la si sapesse usare. Non si trattava quindi di opporre alla razionalità rinascimentale, scientifica, kantiana, una notte medievale, ma piuttosto di leggere l'adesione o la non adesione alle leggi prospettiche in un'altra ottica, dall'ottica della opzione deliberata.

Le pagine che Florenskij dedica alla pittura di Giotto dovrebbero essere pubblicate nei manuali universitari, tanta è la lucidità della sua esposizione sulla nuova prospettiva applicata da Giotto ai dipinti assisiati. Florenskij arriva persino a ipotizzare che quelle cassette con le linee convergenti verso un punto dell'orizzonte, che quelle rocce che sembrano cartoni, che quelle scenografie degli eventi della vita di Francesco possano essere derivate da una messa in scena delle forme e dei procedimenti applicati allo svolgimento dei misteri dal pittore fiorentino, cioè alla teatralizzazione degli episodi agiografici relativi a Francesco o ad altri santi. L'innovazione non consisterebbe dunque nell'osservazione della natura, come abitualmente si dice, ma nell'applicazione alla pittura per la prima volta di procedimenti tecnici in uso agli artigiani responsabili delle scenografie dei misteri: un'ipotesi di immenso fascino e con una sua innegabile verosimiglianza, che non mi risulta sia stata mai discussa dagli storici dell'arte medievale, per i quali o resta un mistero come Giotto sia arrivato all'applicazione della prospettiva empirica ai suoi pannelli assisiati o preferiscono vedervi una conoscenza dell'antica pittura romana.

Florenskij non era uno storico dell'arte puro, ma analizzava l'arte anche da un punto di vista matematico. Un pittore prospettico medievale, secondo Florenskij, partiva dalla fede che lo spazio del mondo reale fosse uno spazio euclideo, isotropo, omogeneo, infinito e illimitato, tridimensionale, e costruito in modo tale che fosse possibile tracciare un'unica parallela attraverso un qualsiasi suo punto. Il pittore prospettico doveva essere necessariamente convinto che il sistema geometrico non fosse uno schema astratto ma una struttura osservabile nella realtà. In breve, questo pittore credeva all'organizzazione del mondo secondo Euclide e alla sua percezione secondo Kant. A onta di Euclide, però, il pittore considerava il suo occhio come il punto sovrano del mondo, e da questo punto di vista raffigurava il reale, immaginandolo peraltro immobile e immutabile.

Non posso soffermarmi qui, anche se lo farei volentieri, sulle straordinarie e modernissime pagine che Florenskij dedica a questi temi, partendo dall'osservazione della pittura bizantina e della pittura gottesca, ma si tratta di temi che interessavano ben poco gli storici dell'arte contemporanei di altre aree dell'Europa. Guardiamo un attimo cosa era la storia dell'arte medievale in Russia negli anni in cui Florenskij scrive queste pagine,¹⁷ e immaginiamo quali furono le loro reazioni sentendo tali spiegazioni della rappresentazione bidimensionale medievale e le ragioni che avevano presieduto all'esecuzione delle icone. Sono anni cruciali per la Russia. Siamo immediatamente dopo la Rivoluzione del 1917 e non pochi storici dell'arte si apprestano a lasciare definitivamente il paese, per non farvi mai più ritorno. Per molti di loro e per i loro maestri di fine Ottocento, la storia dell'arte medievale si concentra sostanzialmente sulla specificità storica russa, e dunque sulla pittura di icone e sui suoi rapporti con la pittura medievale italiana.¹⁸ Dopo il pioniere di questi studi, Fëdor Buslaev (1818-1897), la figura di maggior rilievo è indubbiamente Nikodim Kondakov (1844-1925), che nei suoi scritti insiste sui rapporti tra iconografia e religione, teologia e letteratura, e sulle relazioni delle opere d'arte tra di loro anche se distanti geograficamente, in un intreccio inestricabile tra Oriente e Occidente. Se in un primo momento, con la pubblicazione nel 1911 del suo libro sulla *Iconografia della Vergine*, Kondakov ritiene che persino l'arte italiana del Rinascimento avrebbe svolto un ruolo nella definizione dell'icona russa tardo-medievale, più tardi, e soprattutto dopo la grandiosa esposizione moscovita sull'icona russa del 1913, Kondakov modifica le sue opinioni e propone di cercare le origini di questo gusto nell'arte tardo-antica sia romana che greca.¹⁹

Tra i presenti alla lettura della relazione di Florenskij a Mosca nell'ottobre del 1920 in verità Kondakov non risulta, ma tra gli altri erano certamente presenti, perché li cita lo stesso Florenskij, Nikolaj Romanov (1867-1948) e Pavel Muratov (1881-1950). Il primo, ordinario all'Università di Mosca e poi direttore del Museo Puškin dal 1923 al 1926, fu specialista di arte italiana del Rinascimento e maestro di grandi storici dell'arte come Viktor Lazarev o Michail Alpatov: basava i suoi studi sul metodo morelliano, cioè sulla codificazione operata nel secondo Ottocento sulle diverse pratiche del metodo attribuzionistico. Il secondo, autore di due volumi celebri in Russia

¹⁷ Sulla riscoperta delle icone nella Russia d'inizio Novecento: O. Medvedkova, *Les icônes en Russie*, Paris, Gallimard, 2010, 11-27.

¹⁸ Muratova, *La riscoperta*; Muratova, *Adolfo Venturi e la storia dell'arte in Russia*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena, Panini, 2008, 193-208; Muratova, *Per la storia dell'arte medievale in Russia. Gli inizi: collezionisti, amatori, scrittori, eruditi, editori, primi storici d'arte*, in *Medioevo: arte e storia*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, Electa, 2008, 120-30.

¹⁹ Cf. supra, nota 4.

dal titolo *Immagini d'Italia*, pubblicati nel 1911-1912 e poi a Berlino nel 1923 in tre volumi, emigrò di lì a poco dalla Russia, ma nonostante ciò il suo libro continuò a esser letto anche nel periodo staliniano. La sua metodologia si basava essenzialmente sull'analisi stilistica e iconografica delle opere d'arte: Muratov viene considerato peraltro molto vicino a Roberto Longhi, del quale fu amico.²⁰

Se le interpretazioni dell'arte bizantina e medievale degli storici dell'arte contemporanei di Florenskij sono interamente figlie della loro epoca e risentono fortemente del gusto, che anche nel resto d'Europa caratterizzava lo studio dell'arte medievale e bizantina (attraverso la ricerca delle origini di un dato modo di rappresentazione e delle linee comuni a diverse aree della produzione artistica europee, con l'individuazione di quelle serie che condurranno all'assunto longhiano che un'opera d'arte non è mai isolata ma è sempre parte di una serie), le interpretazioni di Florenskij, altrettanto figlie del loro tempo, risentono però della forte eccentricità di metodo e di posizione del suo autore rispetto al mondo accademico contemporaneo. Paradossalmente, direi che le opinioni degli storici dell'arte russi del suo tempo sono ben presto passate di moda, ma le opinioni di Florenskij, così marginali e marginalizzate, possono esser lette ancora oggi come interpretazioni originali e, perché no, persino verosimili, della storia dell'arte medievale.

Torniamo allora all'assenza delle opinioni di Florenskij dai trattati di storia dell'arte medievale, e non solo. Pensiamo soltanto a un libro così critico come quello di Massimo Bernabò,²¹ che dedica capitoli interi al dibattito o alle ostilità tra i filobizantini e gli altri, tra Giotto e Bisanzio, che riflette sull'apogeo novecentesco di Bisanzio e sull'assalto dell'ideologia all'arte italiana medievale; ebbene in un libro così ideologico il nome di Florenskij è del tutto assente.

Fino a un certo punto, potremmo trovare normale che la riflessione sull'opera d'arte religiosa di Florenskij non sia stata presa in considerazione dal suo contemporaneo occidentalista Émile Mâle, che negli stessi anni in cui Florenskij rifletteva sull'icona e sui suoi significati, preparava i suoi principali saggi sull'iconografia medievale, cercando di interpretare le opere d'arte all'interno dei contesti religiosi e intellettuali che le avevano concepite. Si potrebbe anche discutere sul perché la scuola formalista di Focillon, che crede con fermezza all'autonomia delle forme all'interno degli schemi di composizione, ugualmente non abbia mai preso in considerazione le opi-

²⁰ X. Muratova, *Pavel Muratov historien de l'art en Occident*, in *La Russie et l'Occident*, 65-96.

²¹ M. Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli, Liguori, 2003 (sul quale si veda la recensione di X. Barral i Altet, in "Arte medievale", 4, n.s., 2005, 139-43).

nioni di Florenskij, piuttosto preoccupata invece dei dibattiti nazionalistici con personaggi come Strzygowski, nel contesto dell'Europa del primo dopoguerra. Ma è ancor più difficile spiegare che un autore come Hubert Damish, che viene dalla Scuola di sociologia dell'arte di Francastel, non abbia ritenuto necessario fermarsi a discutere dell'idea di prospettiva inversa di Florenskij nel suo volume su *Le origini della prospettiva* del 1992.²² Direi infine che ancora più sorprendente è il saggio di Ksenija Muratova su *La riscoperta delle icone russe e il "revival" bizantino*,²³ dove si tratta proprio il periodo nel quale Florenskij studiava le icone, e si sintetizzano le figure di tutti gli storici dell'arte russi a lui contemporanei, Kondakov, Lazarev e altri, ma il nome di Florenskij non compare affatto, e non credo che si possa discutere che Florenskij sia un personaggio centrale nella riscoperta primo-novecentesca delle icone russe.²⁴

Va ricordato, in conclusione di questo percorso, che Florenskij non fuggì dalla Russia dopo la Rivoluzione del 1917, come molti altri, ma vi rimase, in maniera consapevole e coraggiosa, «animato da una duplice motivazione: il disperato tentativo di smascherare le forme sempre più pervasive di mistificazione ideologica; la ferma responsabilità di sostenere la comunità civile ed ecclesiale, che in quel drammatico momento storico era già duramente provata da soprusi e violenze».²⁵ Alla sua fucilazione seguì poi un oblio profondissimo, e soltanto negli ultimi decenni il suo nome è ricomparso negli studi di letteratura, filosofia e storia della scienza, soprattutto in Russia, Germania e Italia.

La mancanza di attenzione degli storici dell'arte medievale europei sorprende ancora di più in un panorama ormai ricchissimo di dense pubblicazioni sulla sua figura. Ma mi pare che proprio la diffi-

²² Nessun accenno a Florenskij si rinviene, ad esempio, nel volume di G. Dragon, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2007, una raccolta di scritti nella quale però le dottrine teologiche sull'immagine non sono trattate in maniera sistematica (si veda la recensione di J. Wirth in "Annales", 63, 2008, 6, 1413-14). L'interesse non solo scientifico, ma anche editoriale, per le icone è comunque molto ampio, come dimostra, ad esempio, la traduzione italiana (dal francese) di alcuni testi di L. Uspenskij e V. Losskij, pubblicati con il titolo *Il senso delle icone*, Milano, Jaca Book, 2007. Sulle immagini intese in senso più ampio, come oggetti di devozione o di studio antropologico, rinvio ai numerosi studi di M. Bacci, a partire dal volume *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa, GISEM-ETS, 1998, e al più recente saggio di H. Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, Princeton, Princeton University Press, 2001, di cui ricordo anche *Bild und Kunst. Eine Geschichte des Bildes von dem Zeitalter der Kunst*, München, Beck, 2000.

²³ Cf. supra, nota 4.

²⁴ Nel contesto che qui ho sommariamente delineato, anche il saggio di Kauchtschwilli, *Jurgis Baltrušaitis*, costituisce in effetti più un bel tentativo intellettuale di avvicinare Florenskij a Baltrušaitis che una dimostrazione di un'effettiva attenzione di Baltrušaitis verso le teorie di Florenskij.

²⁵ N. Valentini, *Introduzione. La simbolica della scienza in Pavel A. Florenskij*, in Florenskij, *Il simbolo*, IX-LXXVIII (p. IX per la citazione).

coltà di incasellare Florenskij in un quadro disciplinare nettamente definito nei suoi contorni abbia impedito agli storici dell'arte di occuparsene come sarebbe stato opportuno. Da parte di Florenskij non vi era infatti alcuna velleità di sincretismo dei saperi, ma un evidente desiderio di superarne i confini per conseguire infine una visione complessiva dell'esistenza. Lo dimostra non solo tutta la sua enorme produzione testuale, ma anche una lettera scritta poco prima di morire a suo figlio Kirill, le cui parole si pongono come una sorta di bilancio o di testamento spirituale:

Volevo scriverti dei miei lavori, o più precisamente, del loro senso, della loro sostanza interiore, affinché tu potessi continuare a portare avanti quel pensiero che a me la sorte non permette più di elaborare e di condurre al suo fine [...]. Che cosa ho fatto per tutta la vita? Ho contemplato il mondo come un insieme, come un quadro e una realtà compatta, ma a ogni tappa della mia vita da un determinato punto di vista.²⁶

L'originalità e l'ampiezza dell'approccio di metodo, la teoria della conoscenza e la visione personalissima di Florenskij sull'arte delle icone medievali, e in generale sul simbolismo delle opere d'arte, hanno fatto sì che il suo pensiero sia rimasto del tutto estraneo alla storiografia della nostra disciplina. Filosofia, religione e gnoseologia, tra realismo e idealismo hanno portato Pavel Florenskij verso un angolo di visuale sull'arte molto personale:

I vari tipi di realismo, da una parte, e di razionalismo dall'altra, costituiscono due linee parallele che delimitano il campo di una teoria della conoscenza che intenda restare nei limiti del dato umano, escludendo la possibilità di nuove esperienze e rivelazioni di mondi altri. Non essendo in grado di risolversi per questa o quella via - in quanto la teoria della conoscenza è essenzialmente basata sulla fede nell'io o nel non-io - né di creare una nuova via, la teoria della conoscenza risulta confinata entro questi limiti, tracciati dalla sua fede nel dato reale; oppure, più esattamente, dal suo non credere in istanze superiori. L'uguale plausibilità dei sistemi soggettivi ed oggettivi nell'ambito della teoria della conoscenza: è questa l'antinomia fondamentale della scienza della conoscenza, la cui risoluzione può essere rintracciata solo al di fuori del campo di visuale dell'umanesimo (1908).²⁷

²⁶ N. Valentini, *Introduzione. La simbolica della scienza in Pavel A. Florenskij*, in Florenskij, *Il simbolo*, XIV-XV.

²⁷ P. Florenskij, *L'infinito nella conoscenza*, a cura di M. Di Salvo, Milano-Udine, Mimesis, 2014, 19-20.

