

Florenskij al museo

Giuseppe Barbieri

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Sommario 1 Il museo come cimitero: Valéry, Proust e Adorno. – 2 Il museo come cimitero: Florenskij. – 3 Il Museo vivente di Florenskij e la Memoria sopravvivente di Warburg. – 4 La natura anti-mimetica dell'opera d'arte e la critica della continuità. – 5 Discontinuo e unitario: il museo-iconostasi. – 6 Il futuro influenza il passato: da Lotman e Belting a Florenskij.

1 Il museo come cimitero: Valéry, Proust e Adorno

Visto da qui, da oggi, il 1923 non sembra essere stato un buon anno per i musei d'Europa, e non per iniziative di carattere conservativo o espositivo particolarmente sfortunate. Il 4 aprile di quell'anno Paul Valéry pubblica però su "Le Gaulois" un breve intervento che intitola *Il problema dei musei*: un problema che consiste sostanzialmente nell'impedire al fruitore un'esperienza piacevole, «in questa solitudine tirata a cera, che sa di tempio e di salotto, di cimitero e di scuola».¹ Il Louvre gli appare uno spazio coercitivo, troppo affollato di segni, e reciprocamente incompatibili, dato che ciascuna opera quanto più è importante tanto più meriterebbe di essere offerta alla vista da sola, in una spazialità a sé. La nostra vista – osserva – ne esce violentata, la nostra intelligenza è ridotta a una vuota erudizione, ma anche il senso vero dell'opera, pensata per un altro luogo e per tutt'altre funzioni, vi risulta smarrito.

Trent'anni dopo quella sortita Theodor W. Adorno ha riflettuto con un certo impegno sull'inappellabile sensazione del poeta francese² e l'ha voluta confrontare con quella, in realtà di poco precedente, di Marcel Proust. Non mi

1 P. Valéry, *Il problema dei musei*, 1923, in Valéry, *Scritti sull'arte*, 1934, tr. it. Milano, TEA, 1996, 112-15, qui 112; corsivo aggiunto.

2 Cf. T.W. Adorno, *Valéry, Proust e il museo*, 1953, in Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, 1955, tr. it. Torino, Einaudi, 1972, 175-88.



pare tuttavia, come sottolinea invece Adorno, che sul problema del museo «i due autentici poeti dell'ultima generazione in Francia»³ si siano espressi «in senso esattamente opposto». Valéry può certo mostrarsi più attento alla manualità necessaria per produrre un'opera, e Proust rivelarsi un tardo epigono di sindromi stendhaliane, del puro godimento spirituale che un'opera trasmette: entrambi affermano però l'inevitabile «mortalità degli artefatti»⁴ all'interno del luogo-museo, e l'incongrua promiscuità delle opere che vi si registra. La vera distanza tra le due opinioni sul museo è sulle procedure di fruizione al suo interno. Per Valéry, come abbiamo letto, esso smarrisce l'originale contesto del segno e la sua originaria funzione; per Proust garantisce viceversa la condizione per una più autentica comprensibilità. E il sovraffollamento deprecato da Valéry diviene nella *Recherche* esigenza e garanzia di isolamento:

In ogni campo, la nostra epoca ha la mania di voler mostrare le cose solo insieme a ciò che le circonda nella realtà, e di sopprimere così l'essenziale: l'atto dello spirito, che le isolò da essa. Si "presenta" un quadro in mezzo a mobili, a soprammobili, a tappezzerie della stessa epoca; insipido scenario nella cui composizione eccellono, negli appartamenti d'oggi, le padrone di casa fino a ieri più ignoranti [...] e in mezzo al quale il capolavoro che guardiamo mentre si pranza non ci dà quella gioia inebriante che solo gli si può chiedere in una sala di museo, che simboleggia molto meglio con la sua nudità e l'assenza di ogni particolarità gli spazi interiori dove l'artista si è astratto per creare.⁵

Potremmo seguire a percorrere l'analisi di Adorno. Ma con Proust e Valéry siamo all'interno della nostra stessa e ormai più comune esperienza del museo, che è gradualmente divenuta anche una metafora potente del desiderio dell'uomo di non smarrire definitivamente, nella massa, nell'epoca dell'infinita riproducibilità del segno, una irripetibilità che dall'opera riverbera sullo spettatore e che si rivela, anno dopo anno, sempre meno conseguibile. Entrambi i "poeti" francesi non sono più in grado, comunque, di cogliere il senso autentico dell'avvio della moderna esperienza museale europea, quella che non trova riscontri - è ancora Valéry - nella più vera saggezza dell'Egitto, della Cina, della Grecia stessa.⁶ Il moderno luogo-museo non nasce infatti come luogo della contemplazione e del piacere intellettuale, funzio-

³ Adorno, *Prismi*, 176.

⁴ Adorno, *Prismi*, 179.

⁵ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, ediz. cons. Torino, Einaudi, 1961, vol. 1, 633-4.

⁶ Valéry, *Il problema*, 113.

ne cui pure adempì per una buona parte del XIX secolo. Il museo nasce prima di tutto come luogo di risarcimento e di parziale restituzione di una memoria comune improvvisamente lacerata da un immane conflitto. Il moderno luogo-museo nasce infatti dalla fine improvvisa dell'*Ancien régime*: con la Rivoluzione, con gli sconvolgimenti dell'età napoleonica. Ce ne ha parlato ammirevolmente, ma forse un po' troppo pacatamente, Francis Haskell, nel suo memorabile *History and its Images* del 1993:⁷ dovremmo integrare la sua analisi con altre testimonianze, anche più minute, per intendere a pieno il cataclisma che vorticosamente si abbatté sull'Europa, estirpando intere classi sociali, stati e abitudini secolari, con conseguenti e da allora irreparabili modificazioni del ruolo sociale dell'artista e di ogni sua pratica.

2 Il museo come cimitero: Florenskij

Anche Pavel Florenskij, nel 1923, nel corso della sua prima lezione di quell'anno alla Facoltà poligrafica dello VChUTEMAS, parla del museo come di un *cimitero*: sta analizzando in quel passaggio i valori intrinseci dell'opera d'arte, che al contempo la travalicano, dato che per esempio un ritratto vale anche come memoria emotiva di un volto, quando appunta sbrigativo, tra parentesi: «(Il museo è il cimitero delle opere d'arte e non una vera casa in cui esse abitano)».⁸ Non è neppure l'espressione più radicale impiegata a tale proposito da Florenskij: nell'ottobre di cinque anni prima, nella conferenza intitolata *Il rito ortodosso come sintesi delle arti*,⁹ il giudizio era stato anche più reciso:

Un Museo che esista autonomamente è una cosa falsa e, in sostanza, dannosa per l'arte, poiché l'oggetto artistico, anche se viene chiamato "cosa", tuttavia non è affatto, per questo, una cosa, non è *εργον*, non è l'immobile, statica, morta mummia dell'attività artistica, ma dev'essere inteso come la sorgente della creazione stessa che scorre eternamente e mai si esaurisce, come viva, pulsante attività del creatore. Essa anche se rimossa dal proprio tempo e dal proprio spazio, è tuttavia inscindibile da questo, ugualmente rende iridescenti e gioca con i valori della vita, continuamente agitata dall'*ενεργεια* dell'anima.¹⁰

⁷ Cf. F. Haskell, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, 1993, tr. it. Torino, Einaudi, 1997, in particolare 209 ss.

⁸ P. Florenskij, *Lezioni al VChUTEMAS. Anno accademico 1923/24*, in Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, a cura di N. Misler, Milano, Adelphi, 1995, 241-331, qui 248.

⁹ Cf. P. Florenskij, *Il rito ortodosso come sintesi delle arti*, in Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, Roma, Casa del libro, 1983, 57-67.

¹⁰ Florenskij, *La prospettiva*, 57-8.

E poco più oltre definisce come scopo del luogo-museo l'«annullamento dell'oggetto artistico come cosa viva». Questa contrapposizione tra opera/vita e museo/morte, al di là del luogo comune che esprime, sembra attestare allo stesso tempo una temperie generale e tardo-romantica. Sappiamo che non è così per Florenskij. Il testo del *Rito ortodosso* è ricchissimo di spunti, che non mi è possibile accompagnare con osservazioni puntuali, nel breve spazio di questo intervento. Anche solo una parziale rubricatura dei criteri florenskiani è impressionante: Pavel parla della nozione di “contesto” con tratti di straordinaria modernità; coglie con esattezza questioni ancora irrisolte delle procedure di fruizione estetica; le declina addirittura su un piano di museotecnica: problemi di illuminazione, di collocazione in interno e in esterno, di cartellino, di colonna sonora. Pare addirittura prefigurare, in una aggiunta apparentemente marginale alla definizione di stile fornita da Olsuf'ev, certi attuali scenari di neuroscienza, come le teorie sui neuroni-specchio di Rizzolatti e Gallese.¹¹

Mi interessa richiamare piuttosto l'attenzione solo su un altro paio di punti. Come ha ampiamente ed efficacemente argomentato Nicoletta Misler nella *Postfazione a Lo spazio e il tempo dell'arte*,¹² Florenskij è perfettamente inserito (e in posizione aggiornata) nel dibattito storico-artistico europeo dei primi lustri del XX secolo. Tramite Favorskij coglie il valore della riflessione puro-visibilista di von Hildebrand, del formalismo di Worringer, delle coppie duali di Wölfflin e di Riegl, e arriva personalmente, invece, alle forme simboliche di Cassirer. Con alcuni esponenti dell'Avanguardia, come Rodčenko e Ljubov' Popova, affronta ulteriori sfumature del generale problema della creazione artistica. Proprio per questo Pavel Aleksandrovič ha tutti gli elementi per comprendere quali fossero gli effettivi pro e contro che il luogo-museo aveva contribuito a diffondere sin dai primi decenni dell'Ottocento, immediatamente dopo la sua fase di prima costituzione. Aveva percepito ad esempio la sua decisiva funzione nell'elaborazione del moderno concetto di stile,¹³ ma si era anche reso conto di come questa innegabile conquista, in una euristica della disciplina storico-artistica, non si traducesse affatto in realtà in sequenze ordinate, tali da favo-

¹¹ Cf. Florenskij, *La prospettiva*, 60: «Olsuf'ev definisce lo stile come il risultato dell'accumulazione di percezioni artistiche omogenee (io aggiungerei: creative, delle nostre reazioni) di una determinata epoca» (corsivo aggiunto), con quel che segue sul necessario grado di coesione tra impressioni ed espressioni. Per le attuali ricerche sui neuroni-specchio cf. G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *Mirrors in the Brain: How Our Minds Share Actions and Emotions*, New York, Oxford University Press, 2008; V. Gallese, D. Freedberg, *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience*, in “Trends in Cognitive Sciences”, 11, 2007, 197-203, con ricapitolazione bibliografica.

¹² Cf. N. Misler, *Postfazione*, in Florenskij, *Lo spazio*, 367-402.

¹³ Per una prima ma ancora efficace approssimazione al problema cf. M. Schapiro, *Lo stile*, 1953, tr. it. Roma, Donzelli, 1995.

rire una più autentica comprensione del fatto artistico,¹⁴ pur ammettendo che segno artistico e ordine possano procedere parallelamente.

Certo, Florenskij vive una stagione che per molti aspetti non deve essere confrontata, per usare un emblema, con i *Concetti fondamentali della storia dell'arte* di Wölfflin (1915), ma piuttosto con le drammatiche esigenze di salvaguardia e le altrettanto cogenti strategie di fruizione che Alexandre Lenoir aveva impostato poco più di un secolo prima per il Museo dei Monumenti Francesi (1795-1816). Il museo cui Florenskij aspira evidentemente non si configura come un asettico luogo di studio (il gabinetto dell'ornitologo che si interessa solo di piumaggi, così come stigmatizza nel *Rito ortodosso*¹⁵), ma come una comunità di fruitori in grado di conservare e tramandare, vivendoli quotidianamente, i fondamenti della loro tradizione culturale e spirituale. Non ad altro rinvia il titolo stesso del *Rito ortodosso come sintesi delle arti*.

3 Il Museo vivente di Florenskij e la Memoria sopravvivente di Warburg

Non è un caso - e sarebbe per altro del tutto ozioso se io mi ci soffermassi più di un istante in questa sede, che raccoglie competenze ben più fondate della mia - che il testo di più marcata impostazione museologica di Florenskij sia il *Progetto di Museo della Lavra della Trinità e di San Sergio*, steso con Pavel Kapterev nel 1918.¹⁶ È qui, nella pur brevissima premessa che precede il protocollo di amplissima acquisizione dei materiali e la complessiva proposta di articolazione del museo stesso, che troviamo, per il complesso monastico, la fondamentale definizione di «unico Museo vivente»,¹⁷ di «ambiente vitale» da cui non appare possibile scorporare i singoli segni («finiremmo con lo spezzarne le radici, uccidendoli»).¹⁸ Nel caso della Lavra l'ambizione di Florenskij era insomma quella dell'integrale trasformazione del complesso, del contesto, della sua "totalità organica" in uno spazio museale che comunque non allentasse ma, anzi, garantisse, la sua vitalità intima e precedente. La confisca statale che di lì a poco vanificò ogni sua speranza non incrina tuttavia alcune specifiche emergenze della sua proposta.

¹⁴ Cf. P. Florenskij, *L'analisi della spazialità e del tempo nelle opere d'arte figurativa*, in Florenskij, *Lo spazio*, 11-240, in particolare 170.

¹⁵ Cf. Florenskij, *Il rito ortodosso*, 60.

¹⁶ Vedilo in P. Florenskij, *Stratificazioni. Scritti sull'arte e la tecnica*, a cura di N. Mislser, Reggio Emilia, Diabasis, 2008, 169-79.

¹⁷ Florenskij, *Stratificazioni*, 175.

¹⁸ Florenskij, *Stratificazioni*, 175.

Partirei dall'aggettivo "vivente", proponendo di sostituire tuttavvia al termine Museo quello di Memoria. Come molti di voi sanno, il *Bilderatlas Mnemosyne* fu l'impresa di ricerca incompiuta e finale condotta da Aby Warburg negli ultimi cinque anni della sua vita, dal 1924 al 1929.¹⁹ Attraverso circa 2000 immagini lo studioso amburghese voleva mostrare in tutta la sua evidenza (*ad oculos*, scrive Fritz Saxl presentando successivamente il progetto a un possibile editore)²⁰ l'antica matrice di una serie di raffigurazioni che erano riemerse con particolare intensità in epoca rinascimentale, ma che avevano mostrato anche in seguito una sorta di coriacea forma di sopravvivenza (il *Nachleben*, il "dopo-vivere", secondo la proposta di Georges Didi-Huberman)²¹. L'introduzione di Warburg al progetto è di particolare complessità, soprattutto nelle sue premesse,²² anche se non è difficile cogliere qualche consonanza con la parallela riflessione di Florenskij: in particolare per quanto riguarda la necessità di una comprensione dinamica del segno e certe ricorrenti dualità nei nostri meccanismi di percezione e di raffigurazione del mondo.

Il *Nachleben* di Warburg presenta invece delle sensibili differenze rispetto alla "memoria vivente" che è alla base dell'esperienza museale di Florenskij. Warburg aveva scoperto con definitiva chiarezza nel corso del suo viaggio in Arizona nel 1896 ciò che separava il mondo moderno dall'arte antica (che aveva saputo coagulare in un segno i gesti che trasmettevano le più profonde sensazioni dell'animo umano) oppure dalle genuine forme dell'artigianato delle tribù Hopi o Navajo, e cioè lo smarrimento di una effettiva continuità tra mito, rito e immagine. La secolarizzazione dell'arte occidentale dopo il Rinascimento poteva consentire sì una "scienza" ma costringeva a misurarsi in molti casi solo con sintomi, fantasmi, *Pathosformeln*, dinamogrammi. L'esperienza di Florenskij invece percepisce ancora, nel rito, una perfetta sintesi tra opera e fruitore. Cito in tal senso, al di là delle posizioni già accennate nella conferenza sul *Rito ortodosso*, uno dei molti possibili passi convocabili nel saggio sull'*I-conostasi* (*Le porte regali*, nella suggestiva traduzione curata per Adelphi da Elémire Zolla):

Ecco, osservo l'icona e dico dentro di me: - È Lei stessa - non la sua raffigurazione, ma Lei stessa, contemplata attraverso la mediazione, con l'aiuto dell'arte dell'icona. Come attraverso una fine-

¹⁹ Cf. A. Warburg, *MNEMOSYNE. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, Torino, Nino Aragno Editore, 2002.

²⁰ Warburg, *MNEMOSYNE*, 137-9: per l'espressione, 137.

²¹ Cf. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, 2002, tr. it. Torino, Bollati Boringhieri, 2006, 34.

²² Cf. Warburg, *MNEMOSYNE*, 3.

stra vedo la Madre di Dio, la Madre di Dio in persona, e Lei prego, faccia a faccia, non la sua raffigurazione. Sì, è nella mia coscienza e non è una raffigurazione; è una tavola con dei colori ed è la stessa Madre del Signore. La finestra è una finestra e la tavola dell'icona - una tavola, dei colori, della vernice. Ma alla finestra si contempla la stessa Madre di Dio; alla finestra appare la visione della Purissima. Il pittore d'icona me l'ha indicata, sì, però non l'ha creata, egli ha tirato la cortina ma Coi che sta dietro la cortina è una realtà oggettiva non soltanto per me, ma così per me come per colui che ha tirato la cortina e l'ha rivelata, e non è stata composta da lui, sia pure nell'empito della sua alta ispirazione.²³

Non posso insistere più in dettaglio, come sarebbe effettivamente necessario, sulle differenze tra *vivente* e *sopravvivente*, se non per sottolineare lo statuto radicalmente diverso del fruitore rispetto all'artefice, nella concezione florenskiana, che pure condivide con quella di Warburg il conferimento all'artista di un ruolo non esclusivamente espressivo. Mi basta inoltre farvi osservare come l'impostazione dei *tableaux* in cui si articola *Mnemosyne* richiami, almeno analogicamente, la struttura della iconostasi. Ci torneremo. I pannelli del *Bilderatlas* warburghiano sono tuttavia solo una iconostasi *sopravvivente*: costituiscono già così, in effetti, una sensibile alternativa alle impaginazioni museografiche dell'epoca, quelle pareti da *de-mi-salon* che potevano davvero fornire l'impressione degli ordinati ossari delle vittime di guerra (io ricordo per esempio quello in cui riposano i miei nonni paterni) e dunque trasmettere anche in questa maniera la sensazione del museo/cimitero da cui abbiamo preso le mosse,²⁴ ma essi non restituiscono il «contesto museale vivente» che Florenskij propone (con la sua complessiva riflessione, e non solo nel progetto della Lavra).

²³ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Milano, Adelphi, 1977, 65-6.

²⁴ Contro cui avevano già cominciato a opporsi gli stessi artisti. In un articolo che compare su "Le Gaulois" del 31 marzo 1875, si sottolinea l'esigenza degli artisti indipendenti, rifiutati dai Salons, di mostrarsi «groupés afin de montrer au public l'ensemble de leur oeuvre, dans d'excellentes conditions de place et de lumière que le Salon ne saurait leur offrir» (corsivo aggiunto), ma si tenga conto ancor più della precedente lettera di Degas che compare il 12 aprile 1870 sul "Paris Journal", a rivendicare assetti espositivi sin lì mai praticati.

4 La natura anti-mimetica dell'opera d'arte e la critica della continuità

Tale contesto è piuttosto quello delle millenarie stratificazioni dello spazio liturgico²⁵ e deriva direttamente dalla concezione florenskiana dell'opera d'arte. Anche qui sarebbe indispensabile confrontarsi con un tema che risulta troppo vasto per l'odierna circostanza. E anche in questo caso, pertanto, dovremo accontentarci di pochi tratti. Il primo coincide con l'affermazione della natura anti-mimetica della pratica artistica:²⁶ nel saggio sull'*Iconostasi* Florenskij fissa con forza l'esigenza dell'«abolizione dionisiaca dei ceppi del visibile» in favore di una «visione apollinea del mondo spirituale».²⁷ La sua è una teoria dell'opera d'arte che non si sviluppa insomma a partire dalle dinamiche psicologiche dell'autore (come in Wölfflin), dalle categorie storico-evolutive semperiane e neppure dalle matrici fantasmatiche cui è dedicata in larga misura la ricerca di Warburg:²⁸ l'opera d'arte è per lui la «soglia del mondo»,²⁹ intersezione tra mondi discontinui ma altrettanto necessariamente contigui, che proprio le opere d'arte e la loro stessa disposizione indicano e mettono in relazione.³⁰ Se il segno artistico si accontentasse di una rappresentazione mimetica della realtà rivelerebbe una preoccupante e più generale diabolicità:

Se il diavolo fu chiamato dal pensiero medievale «scimmia di Dio» e tentando di sedurre la prima gente diede il consiglio di «diventare come dèi», cioè non dèi nella sostanza, ma soltanto ingannevolmente, nell'apparenza, sarà in genere possibile parlare del peccato come scimmia, maschera, realtà apparente cui manca la

²⁵ Sulla questione rinvio a un mio antico intervento, non privo di pertinenza: *Lo spazio, dell'arte, della conoscenza*, in *Il luogo dell'arte oggi*, a cura di R. Balzarotti, in "Quaderni di The Foundation for Improving Understanding of the Arts", 2, Milano, Jaca Book, 25-37.

²⁶ Cf. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, in Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, 73-135, 116: «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».

²⁷ Florenskij, *Le porte*, 35-6. Cf. anche Florenskij, *Lo spazio e il tempo*, 61: «Lo scopo dell'arte è il superamento del visibile sensoriale, della scorza naturalistica di ciò che è casuale...».

²⁸ Cf. al riguardo l'efficace e problematica sintesi offerta da A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Milano, Mimesis, 2001.

²⁹ Cf. Florenskij, *Le porte*, 36; cf. anche P. Florenskij, *Agli spartiacque del pensiero - Bilanci*, in Florenskij, *Il valore magico della parola*, Milano, Medusa, 2003, 91-103.

³⁰ Florenskij, *Il valore magico della parola*, 58: «La chiesa senza l'iconostasi materiale è separata dal santuario da un muro cieco; l'iconostasi in questo apre delle finestre...», ed è inutile osservare come l'impiego di quest'ultimo termine risulti, nell'uso florenskiano, del tutto anti-albertiano.

forza e l'essere [...]. La manifestazione fenomenica della persona ne estirpa il nucleo essenziale e così svuotandola ne fa un guscio. La manifestazione fenomenica, che è la luce con cui penetra nel percipiente il percepito, allora diventa tenebra, che separa, isola il percepito dal percipiente [...]. Come il peccato s'impadronisce della persona, il volto cessa d'essere la finestra da cui si effonde la luce di Dio [...]. Bene attribuì Dostoevskij a Stavroghin una maschera, una maschera di pietra invece d'un volto.³¹

Mi pare non manchi di interesse il continuo richiamo di Florenskij da un lato alla natura cognitiva del fatto artistico, dall'altro alle intime dinamiche di fruizione che l'opera innesca. Lo intendiamo ancora meglio, ma non posso soffermarmi adesso neppure su questo punto, quando prendiamo in esame il suo saggio su *La prospettiva rovesciata* (1919): così come comprendiamo che il canone prospettico occidentale ha dato vita artificiosamente a uno spazio che non esiste, esclusivamente illusionistico, allo stesso modo percepiamo la natura similmente ingannevole di uno spazio-tempo prospettico che coincide con il luogo-museo, appena pochi decenni dopo la sua istituzione come moderno sistema delle arti.

Il museo rivela dunque una prospettività spazio-temporale che si contrappone all'incomprimibile *policentricità* della rappresentazione (e della fruizione, appunto) che caratterizza l'arte dell'icona e della tradizione russa.³² Credo valga la pena di soffermarsi sulle premesse e sulle implicazioni che tale termine assume nella concezione di Pavel Aleksandrovič. In alcuni testi in margine alle sue prime ricerche, raccolti e offerti al pubblico italiano da Natalino Valentini, Florenskij fissa per tempo i punti di riferimento delle sue analisi successive.

Così il saggio *Su un presupposto della concezione del mondo*, del 1903,³³ sottolinea con forza l'intima pluralità del reale e quella, conseguente, della percezione; su questa base, che è quella offerta dagli studi di Cantor sul concetto di gruppo,³⁴ il giovane Florenskij può

³¹ Florenskij, *Il valore magico della parola*, 47-9; per l'opposizione tra *maschera* e *sguardo* cf. 42.

³² P. Florenskij, *La prospettiva*, 76 ss.

³³ P. Florenskij, *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, a cura di N. Valentini, A. Gorelov, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, 13 ss.

³⁴ Cf. Florenskij, *Il simbolo*, 20 e 46: «Se il *continuum* [...] viene riportato al concetto generico di *gruppo* (insieme unito) - che solo in determinate definizioni sarà continuo, ma che, in generale, è privo di questa proprietà -, di conseguenza costruendo una più ampia concezione del mondo non abbiamo alcun fondamento per soffermarci sulla "continuità" come elemento fondamentale della realtà e da ciò evincere per partito preso la famigerata *lex continuitatis*» (20); «chiariamo ulteriormente il termine *gruppo*. Con "gruppo" - dice Cantor - intendiamo qualunque aggregazione in un intero *M* di determinati oggetti *m* differenti nella nostra concezione o nel nostro pensiero (che chiameremo "elementi di *M*")» (46).

sottoporre a una critica serrata quel criterio della *continuità* che è alla base dell'organizzazione museografica dell'epoca e che risulta di decisiva importanza, più in generale, per gli studi storico-artistici ottocenteschi: e non mi riferisco solo a Semper ma, prima ancora, alle posizioni di Jacob Burckhardt.³⁵ Ne *I simboli dell'infinito*, dell'anno dopo, Florenskij ci fa intendere come queste riflessioni, apparentemente di carattere scientifico, addirittura matematico, possano essere pertinentemente applicate anche a uno scenario storico-artistico e anzi, una volta di più, museale:

Per chiarire definitivamente - scrive - il senso del termine fondamentale di *gruppo* citerò qualche suo sinonimo. Tali sono, per esempio, le espressioni "totale", "totalità" (nel senso che ha in locca *Inbegriff*), "collezione", "ensemble" ecc.³⁶

Tale riferimento a un'esigenza di profonda sintesi nelle forme del sapere non solo corrisponde a un preciso connotato della cultura russa³⁷, ma chiarisce anche come Florenskij non sia affatto convinto della necessità di ricavare dalla storia (o dall'archeologia) i criteri metodologici del sapere storico-artistico, che possono partecipare viceversa di altri e più strutturati quadri cognitivi:

L'idea matematicamente fondamentale - l'idea di *gruppo* - (scrive ne *I tipi di crescita* del 1906) è da riferirsi a tutto ciò in cui l'intelletto compie una sintesi del molteplice nell'uno; già *tale* sintesi, in quanto funzione fondamentale dell'intelletto, rende la matematica - in quanto scienza dei gruppi - applicabile ovunque l'intelletto sia attivo.³⁸

³⁵ Cf. M. Ghelardi, *La scoperta del Rinascimento. L'«Età di Raffaello» di Jacob Burckhardt*, Torino, Einaudi, 1991, in particolare 127-54.

³⁶ Florenskij, *Il simbolo*, 47; corsivo aggiunto; cf. anche le 48-51 sul concetto cantoriano di "gruppo ben ordinato".

³⁷ Cf. D. Sarabianov, *Arte russa*, Milano, Rizzoli, 1990, 192, dove si cita un'efficace espressione del poeta Aleksandr Blok: «La Russia è un paese giovane, la sua cultura è di sintesi. Non c'è bisogno che l'artista russo sia uno specialista, né dovrebbe esserlo, lo scrittore non dovrebbe dimenticare il pittore, l'architetto e il musicista, ancora più importante è che lo scrittore di prosa tenga presente il poeta e viceversa. In Russia pittura, musica, prosa e poesia sono inscindibili e molto legate anche a filosofia, religione, opinione pubblica, persino alla politica. Insieme costituiscono un torrente impetuoso che trasporta i tesori della nostra cultura nazionale»; ma cf. anche D. Lichačëv, *Le radici dell'arte russa. Dal medioevo alle avanguardie*, a cura di E. Kostiukovič, Milano, Fabbri, 1991 (in particolare il capitolo *Il principio dell'insieme nell'estetica russa antica*, 83-90). Su un'ideale "genealogia" che lega tra loro Florenskij, Lichačëv e Lotman cf. S. Burini, *Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative*, in J. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, 131-64, in particolare 151-3.

³⁸ Florenskij, *Il simbolo*, 85; corsivo aggiunto.

5 Discontinuo e unitario: il museo-iconostasi

Si tratta di un'alternativa marcata - e non meno importante perché non percorsa - rispetto a quell'inevitabile approssimarsi che nel corso della seconda metà del XIX secolo riscontriamo, per il sapere storico-artistico, nei confronti delle scienze umane (pur con l'esigenza di necessarie distinzioni), approssimarsi che si dispiega in direzione della psicologia (Wölfflin), dell'antropologia (Warburg), dell'evoluzionismo darwiniano (ancora Warburg, ma prima Riegl) e, in sostanza, di una inoppugnabile *continuità* del fatto artistico. A tale *continuità* Florenskij contrappone, in termini disciplinarmente forse non troppo espliciti (il che sarebbe del resto piuttosto bizzarro, vista la matrice sintetica del sapere in cui si trova inserito) ma non per questo meno percepibili, una concezione dello sviluppo del fatto artistico *discontinua*³⁹ e al tempo stesso *unitaria*, dotata cioè di verità e di ritmo, nonché, sul piano della fruizione, avvertita come espressione di un intelletto costantemente attivo.

La pittura murale - leggiamo ancora da *L'analisi della spazialità e del tempo nelle opere di arte figurativa* - [...] deve già possedere con chiarezza un'unità interiore, perché in caso contrario l'architettura ne soffrirebbe un danno diretto [...]. La decorazione murale deve avere una sola composizione. A ciò si riferisce anche quella specie di "pittura murale su tavola", che, separata dalla muratura di pietra, è quasi sospesa nell'aria come una visione oggettivata: l'iconostasi.⁴⁰

Ma l'iconostasi non è solo questo. Il fatto di aver considerato la riflessione di Florenskij in una prospettiva *museale* (ancorché, prima di tutto, in quella della fruizione) e di averla confrontata - sia pur sommariamente - con quella che si dipana in Europa occidentale dalla seconda metà del XIX secolo ci fa comprendere, a mio avviso, il fatto che sia proprio l'iconostasi ad apparire a Florenskij come il modello ideale di parete positiva per un "museo vivente":

L'iconostasi è il confine tra il mondo visibile e il mondo invisibile e costituisce questo schermo del santuario, rende accessibile alla coscienza la schiera dei santi [...]. L'iconostasi è la visione. L'iconostasi è la manifestazione dei santi e degli angeli [...]. E se tut-

³⁹ Cf. Florenskij, *Il simbolo*, 16: «Usando - più o meno scientemente, con maggiore o minore precisione, in maniera più o meno compiuta - l'idea di continuità per battere tutte le branche del sapere, il XIX secolo ha creato una convenzione comune, un sistema se vogliamo, che, per quanto variegato altrove, stupisce per la monotonia del suo monocromatismo...»

⁴⁰ Florenskij, *Lo spazio*, 169.

ti gli oranti nella chiesa fossero abbastanza ispirati, se gli oranti fossero tutti veggenti, non ci sarebbe altra iconostasi all'infuori degli astanti testimoni di Dio a Dio, mercé i loro sguardi e le loro parole annunciianti la Sua terribile e gloriosa presenza; neanche la Chiesa ci sarebbe.⁴¹

In un passo che ricorda visibilmente quello paolino della *Lettera ai Corinti* (13,12)⁴² l'iconostasi materiale non è dunque solo la «gruccia della spiritualità», come la definisce Pavel Aleksandrovič poche righe più sotto, e invece appare come il tramite più efficace per realizzare quella perfetta integrazione tra opera (segno, presenza) e fruitore. Il che può accadere, per l'appunto, per la sua articolazione discontinua e unitaria, organica e discreta: non una sequenza di *testi*, ma un vivente *contesto*. Anche per questa ragione, nella mostra *Avanguardia russa. Esperienze di un mondo nuovo* abbiamo proposto una parete iconostasi che, per evidenti presenze diacroniche, ci offre una stratificazione contestuale alternativa alle continuative sequenze di *testi* che caratterizzano le tradizionali impaginazioni museografiche.

6 Il futuro influenza il passato: da Lotman e Belting a Florenskij

Mi scuso per la lunghezza che ha finito per assumere un intervento che contavo davvero, in una prima approssimazione, di rendere più spedito. Vorrei aggiungere in conclusione, tuttavia, ancora un paio di spunti.

In *Forme dell'intenzione*⁴³ Michael Baxandall ha esposto una teoria dell'influenza culturale solo apparentemente curiosa. Contrariamente a quanto siamo soliti pensare, è infatti molto spesso il futuro a influenzare il passato, nel senso che gli sviluppi futuri della ricerca consentono di percepire nella loro esatta importanza ciò che ci ha preceduto. Nel caso specifico Baxandall evidenzia come sia stato Picasso a influenzare Cézanne, facendoci intendere, con la sua opera, l'importanza eminente della lezione del predecessore. La considerazione riguarda anche Pavel Florenskij.

Se non disponessimo delle ricerche semiotiche di Jurij Michajlovič Lotman potremmo infatti credere che la sua lezione, per le circostanze storiche in cui si sviluppò e che tragicamente ne determinarono la

⁴¹ Florenskij, *Le porte*, 56-7.

⁴² «Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo faccia a faccia. Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente, come anch'io sono conosciuto».

⁴³ Cf. M. Baxandall, *Forme dell'intenzione*, 1985, tr. it. Torino, Einaudi, 2000, 88-92.

conclusione, sia stata meno feconda di quanto avrebbe potuto essere. Se pensiamo a Florenskij come a una sorta di Cassirer russo, Lotman può essere considerato (in una certa misura) il Panofsky che ha sviluppato e applicato criteri e metodologie di approccio al testo artistico. Da tempo le radici matematiche della scuola di Tartu ci sono state chiarite da Silvia Burini⁴⁴ ma vale la pena di accennare, nella prospettiva “museale” che ho adottato per questo intervento, a due o tre passaggi di Lotman. Mi riferisco anzitutto al concetto di *intérieure* che Lotman affaccia nel suo saggio *L'insieme artistico come spazio quotidiano* del 1974,⁴⁵ nel senso del contesto che collega «oggetti e opere d'arte diverse all'interno di un determinato spazio culturale». ⁴⁶ Questo spazio, avverte Lotman, è una forma di ordinamento di un indeterminato e caotico esterno, ma vanta anche caratteristiche di rappresentanza e i due tratti si offrono come pertinenti alla costruzione di una certa concezione del luogo-museo. Tanto più per il tipo di conoscenza (e di fruizione) che tale atteggiamento di colleganza intra-contestuale determina, favorendo «la necessità di occuparsi, accanto alle singole opere d'arte e ai singoli aspetti dell'arte, anche dello studio e delle logiche degli insiemi veri e propri. Le muse fanno il girotondo». ⁴⁷

Il “girotondo delle Muse” (stretto parente dell'espressione florenskiana «Le Muse non si possono costringere in un falpalà»)⁴⁸ non rinvia solo a una dinamica sinergica tra tutte le differenti pratiche espressive, ma anche a una precisa configurazione dell'esperienza museale, che mette in primo piano una sensibilità e un rispetto non di facciata per una effettiva fruizione, per un'autentica interazione tra fruitore e opera/e.

Sono probabilmente le logiche degli insiemi che stanno alla base del sin troppo celebre rapporto che, secondo Lotman, si stabilisce tra testo e contesto culturale. Cito un breve passo da *L'architettura nel contesto della cultura*⁴⁹ del 1987:

Un testo estrapolato dal contesto si presenta *come un oggetto esposto in un museo*: è depositario di informazioni costanti. È sempre uguale a se stesso, e non è in grado di generare nuovi flussi di informazione. [Invece] il testo nel contesto è un meccanismo in funzione che ricrea continuamente se stesso cambiando fisionomia e che genera nuove informazioni.

⁴⁴ Cf. Burini, *Jurij Lotman*, 137.

⁴⁵ Cf. Burini, *Jurij Lotman*, 23-37.

⁴⁶ Burini, *Jurij Lotman*, 27-8.

⁴⁷ Burini, *Jurij Lotman*, 34.

⁴⁸ Florenskij, *Il rito*, 58.

⁴⁹ In Lotman, *Il girotondo*, 38-50, qui 38.

Al termine “contesto” noi possiamo sostituire quelli florenskiani di “chiesa”, “rito ortodosso”, “Oriente” e possiamo viceversa pensare all’Occidente e al suo luogo-museo come a una sequenza di “testi”. Chi ha una qualche dimestichezza con la ricerca semiotica di Lotman sa quante e quali conseguenze potremmo trarre da questi pochi elementi per ripensare alla logica complessiva dei nostri musei, spesso ancora oggi cimiteri della fruizione attiva di uno spettatore. Vi propongo un altro suo esplicito richiamo, dal saggio sul *Ritratto* del 1993:

Il fatto è che un’opera d’arte non esiste mai come cosa separata, come oggetto tolto da un contesto: essa costituisce una parte del *byt*, delle idee religiose, della normale vita extrartistica e, in ultima analisi, di tutto il complesso delle varie passioni e aspirazioni della realtà a essa contemporanea. Non c’è niente di più mostruoso e lontano dal reale movimento dell’arte che l’attuale situazione dei musei. Nel Medioevo il corpo del giustiziato veniva tagliato in pezzi che venivano appesi nelle varie vie della città. Una cosa simile ricordano i musei moderni. [...] Il museo è un teatro, non può essere recepito in altro modo. Nel museo bisogna giocare [recitare] e non contemplare, non per nulla i bambini sono quelli che meglio capiscono e recepiscono i musei.⁵⁰

Ora concludo veramente, affacciando un ultimo scenario che non ha mostrato sin qui quasi nessuna o forse nessuna attenzione per la riflessione di Pavel Florenskij, e che potrebbe viceversa molto utilmente impiegarla. Mi riferisco cioè a quel dilatato ambito dei *visual studies* che ha trovato all’inizio degli anni Novanta, dopo gli studi di David Freedberg, un preciso punto di svolta nella cosiddetta *iconic turn* di Mitchell e di Boehm,⁵¹ e che si è sviluppata più in specifico, e più recentemente, in una storia dell’arte come “storia dello sguardo”, così come vediamo nelle ricerche di Marie-José Mondzain e soprattutto di Hans Belting.⁵² Quest’ultimo ha riflettuto sulle profonde differenze tra il modo di osservare e di rappresentare la realtà che si sviluppa nella cultura araba e in quella del Rinascimento italiano. Un confronto tra le sue conclusioni e la riflessione di Florenskij potrebbe risultare particolarmente stimolante. In una futura occasione.

⁵⁰ Cf. Lotman, *Il girotondo*, 63-96, per il passo 90.

⁵¹ Cf., in prima approssimazione, D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989; W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992; G. Boehm, *Il ritorno delle immagini*, 1994, tr. it. in G. Boehm, *La svolta iconica*, a cura di M.G. Di Monte, M. Di Monte, Roma, Meltemi, 2009.

⁵² Cf. M.J. Mondzain, *Il commercio degli sguardi*, 2003, tr. it. Milano, Medusa, 2011; H. Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, 2008, tr. it. *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.