

«Cattivi allievi di una buona scuola» La ricezione dell'opera di Pavel Florenskij nel *samizdat* sovietico degli anni Settanta e Ottanta

Valentina Parisi

Hanse-Wissenschaftskolleg, Delmenhorst, Deutschland

La riscoperta di Pavel Florenskij in Unione Sovietica assume carattere irreversibile a partire dal 1967, quando, grazie agli sforzi di Vjačeslav Ivanov e Boris Uspenskij, nel terzo volume dei “Trudy po znakovym sistemam” editi dall’Università di Tartu apparirà la sua prima pubblicazione postuma in URSS, ossia il capitolo sulla «prospettiva rovesciata» tratto dall’inedito *Allo spartiacque del pensiero*.¹ Sintomatico è come l’inizio di un recupero rigoroso dell’opera florenskiana si situi all’interno della corrente di studi più avanzata dell’epoca, vale a dire la scuola semiotica di Tartu. Già due anni prima, nel 1965, lo stesso Uspenskij aveva fatto riferimento al manoscritto inedito del 1919 sulla «prospettiva rovesciata», rilevando l’acutezza delle conclusioni dell’autore, nonché la loro sostanziale convergenza con gli studi più recenti sulla «sintassi semantica dell’icona».² Da allora, pur tra incertezze ed evidenti ritardi, il nome di Florenskij si riaffercherà su riviste sovietiche quali

1 P. Florenskij, *Obratnaja perspektiva*, in “Trudy po znakovym sistemam”, 3, 1967, 381-416. Nell’introduzione i curatori, istituendo una corrispondenza totale tra “simboli” (символы) e “segni” (знаки), scrivevano: «Florenskij può essere ritenuto a tutti gli effetti un precursore della semiotica. I suoi lavori nel campo della filosofia della scienza, della linguistica e della teoria dell’arte costituiscono sotto molti aspetti i primi esperimenti di indagine strutturale dei fenomeni culturali sul piano sintattico e semantico» (A. Dorogov, V. Ivanov, B. Uspenskij, P.A. Florenskij i ego stat’ja «Obratnaja perspektiva» in Florenskij, *Obratnaja perspektiva*, 378).

2 B. Uspenskij, *K sisteme peredači izobraženija v ruskoj ikonopisi*, in “Trudy po znakovym sistemam”, 2, 1965, 248.



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 10.30687/978-88-6969-350-2/014

173

“Dekorativnoe iskusstvo”³ e “Bogoslovskie trudy” (che nel 1972 pubblicherà *Ikonostas*),⁴ ma anche sui periodici dell'emigrazione e, soprattutto, sulle pagine del parigino “Vestnik Russkogo Christijanskogo Dviženija”.

Nel contempo, accanto al recupero e alla fissazione tipografica del lascito florenskiano, si snoda la storia parallela, ancora poco indagata, della sua ricezione non ufficiale in quello spazio alternativo della lettura delineato dalla prassi del *samizdat*, ossia dalla produzione e circolazione di testi dattiloscritti (o altrimenti riprodotti) non sottoposti a censura. Un livello la cui importanza è stata sottolineata dallo stesso Pavel Vasil'evič Florenskij, quando nei suoi *Materiali per una bibliografia* accennerà alla necessità di compilare un elenco “alternativo” dei testi dattiloscritti generati dalle pubblicazioni a stampa o dai manoscritti non ancora editi.⁵ Alla veste inevitabilmente frammentaria in cui gli scritti di Florenskij giungeranno a un'intera generazione alluderà anche Sergej Choružij, allorché in calce alla sua monografia *La visione del mondo di Florenskij* (diffusa all'inizio degli anni Settanta nel *samizdat* e pubblicata infine nel 1999) sottolineerà l'origine prettamente non ufficiale delle sue fonti:

È evidente che l'insufficienza documentaria di questo volume e il carattere *samizdat* dei materiali utilizzati appaiono sintomatici della sua stessa essenza – se le circostanze fossero state diverse, ne sarebbe venuto fuori un libro differente. Proprio per questo motivo è impossibile sostituire ora le citazioni dai testi *samizdat* con rimandi alle pubblicazioni odierne. Il lettore si ritrova davanti una pagina acerba e assai specifica della ricezione di Florenskij nel nostro paese.⁶

Dunque, la metafora *Florenskij iz-pod glyb* (Florenskij da sotto le pietre) utilizzata da Choružij nella sua prefazione – oltre a rinviare al celebre *sbornik tamizdat* edito a Parigi nel 1974 da Aleksandr Solženicy'n – restituisce anche visivamente l'immagine di un'eredità intellettuale e spirituale tratta faticosamente da sotto i macigni dell'oblio. Tale era la missione del *samizdat* – colmare le lacune evi-

³ Cf. P. Florenskij, *Organoproekcija*, in “Dekorativnoe iskusstvo SSSR”, 145, 1969, 12, 39-42.

⁴ P. Florenskij, *Ikonostas*, in “Bogoslovskie trudy”, 9, 1972, 80-148.

⁵ Cf. P.V. Florenskij, *Svjaščennik Pavel Florenskij: materialy k bibliografii (1904-1983 gg.)*, in “Sofija”, 2: *P.A. Florenskij i A.F. Losev: rod, mif, istorija*, Ufa, Izdatel'stvo Zdravochranenie Baškortostana, 2007, 43.

⁶ S. Choružij, *O starom tekste, ili Florenskij iz-pod glyb*, in Choružij, *Mirosozercanie Florenskogo*, Tomsk, Vodolej, 1999, 5. La circolazione *samizdat* della monografia di Choružij è testimoniata dalle due recensioni anonime pubblicate in appendice, v. *Dva otklika*, in S. Choružij, *Mirosozercanie Florenskogo*, 148-59.

denti all'interno di un quadro culturale falsato dalla censura e compensare il *deficit* testuale percepito con sempre maggiore insofferenza dalla classe colta. Nondimeno, Choružij addita in maniera puntuale i *contra* di una documentazione costituita per lo più da «disadorni dattiloscritti»⁷ – così negli anni Settanta Piero Sinatti chiamava i testi del *samizdat*. Svantaggi che appaiono insiti nella stessa precarietà mediale connaturata allo scritto non sottoposto a censura. Frammento isolato di una catena teoricamente illimitata, sbiadito fino a risultare spesso illeggibile, privo del marchio di un editore che ne attesti l'effettiva fedeltà all'originale, il testo *samizdat* ripristina infatti quella situazione di «instabilità epistemica»⁸ che l'invenzione gutenberghiana del torchio a stampa sembrava aver reso desueta. Così accadde anche nel caso delle copie *samizdat* di Florenskij che, a partire dall'inizio degli anni Settanta, vennero inglobate sempre più spesso all'interno di riviste dattiloscritte – piattaforme editoriali vere e proprie, dotate di una loro progettualità, che si andavano via via affiancando alla prassi individuale di riproduzione dei testi. Scopo del presente contributo è ricostruire i momenti salienti di questa ricezione parallela, cercando – sulla scorta delle indicazioni di Choružij – di avanzare un'ipotesi su che cosa significasse leggere Florenskij nel *samizdat*, chiedendosi in quale modo la specificità mediale dell'autoedizione condizionasse la ricezione dei testi.

Il primo editore a cooptare Florenskij tra i “suoi” autori fu Vladimir Osipov, redattore tra il 1971 e il 1974 dei dieci numeri della rivista “Veče”, d'ispirazione nazionalista. Attivo partecipante delle letture poetiche tenute attorno al monumento di Vladimir Majakovskij a Mosca, Osipov aveva rivisto radicalmente le sue originarie posizioni anarco-sindacaliste durante i sei anni di detenzione scontati in un campo di lavoro in Mordovia tra il 1962 e il 1968. Esiliato nella cittadina di Aleksandrov, comincia a pubblicare “Veče” che, a dispetto della sua tiratura variabile tra le cinquanta e le cento copie, si proponeva di «resuscitare e salvaguardare la cultura nazionale, il capitale morale e intellettuale degli antenati».⁹ «Rivolgere lo sguardo alla Patria»¹⁰ per Osipov significava innanzitutto «proseguire sul cammino indicato dagli slavofili e da Dostoevskij».¹¹ In quest'ottica sarà da contestualizzarsi il richiamo a Florenskij, definito da Osipov nell'in-

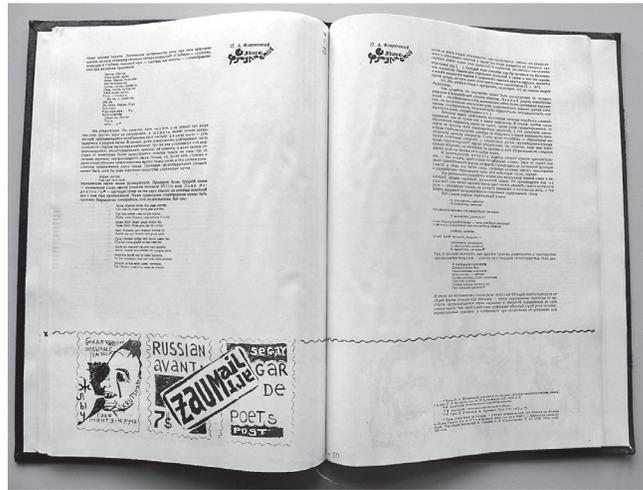
⁷ P. Sinatti, *Il dissenso in URSS nell'epoca di Brežnev. Antologia della «Cronaca degli avvenimenti quotidiani»*, Firenze, Vallecchi, 1978, 15.

⁸ Sull'*epistemic instability* del testo *samizdat* cf. A. Komaromi, *Samizdat as Extra-Gutenberg Phenomenon*, in “Poetics Today”, 4, 2008, XXIX, 638.

⁹ Redakcija, *Na večē!*, in “Veče”, 1, gennaio 1971 in *Sobranie dokumentov samizdata*, vol. 21, München, Radio Liberty Committee, 2.

¹⁰ Redakcija, *Na večē!*, 2.

¹¹ Redakcija, *Na večē!*, 2.



“Sumerki”, 10, 1990,
Leningrado

intervista rilasciata nel 1972 al corrispondente dell’Associated Press da Mosca Stephens Broening, «il più vicino a noi tra i filosofi russi, per la sua sorprendente capacità di coniugare la consapevolezza attiva della missione tecnico-scientifica del XX secolo alla più fervida religiosità ortodossa».¹² In quello stesso numero 6 del 19 ottobre 1972, “Veče” pubblicherà l’inedito di Florenskij *Na Mákovce*, rielaborazione lirica della lettera a Vasilij Rozanov datata 20 maggio 1913¹³ e premessa come introduzione alla «antropodicea» *Allo spartiacque del pensiero* che la casa editrice Pomor’e avrebbe dovuto pubblicare negli anni Venti. Specificando come il testo si basasse sull’«unica» prova di stampa sopravvissuta, Osipov espunse l’epigrafe in tedesco da Goethe (probabilmente non disponendo di una macchina per scrivere con caratteri latini) e pospose allo scritto una nota bio-bibliografica piuttosto dettagliata,¹⁴ ricalcata in gran parte sulla voce apparsa due anni prima nel quinto tomo dell’*Enciclopedia filosofica* a cura di Renata Gal’ceva.¹⁵ Rispetto a quest’ultima, la redazione di “Veče” si soffermava sia sull’attività svolta da Florenskij in qualità di membro della commissione per la salvaguardia dei monumenti della Lavra di San Sergio (su cui la Gal’ceva taceva), sia sulle circostanze del suo arresto.

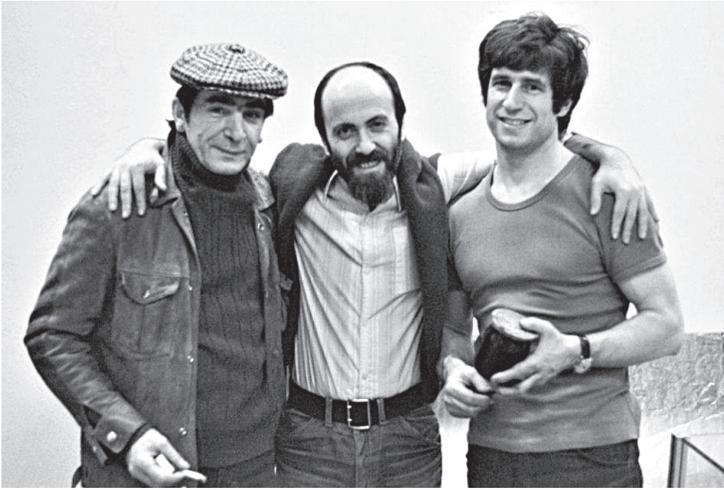
Al di là di questa menzione degli aspetti politicamente scomodi

¹² Beseda redaktora žurnala “Veče” V.N. Osipova s korrespondentom Assošiejted Press Stivensonom Broningom, in “Veče”, 6, 19 ottobre 1972 in *Sobranie*, 12.

¹³ P. Florenskij, *Na Mákovce*, in “Veče”, 6, 19 ottobre 1972 in *Sobranie*, 25-31.

¹⁴ “Veče”, 6, 19 ottobre 1972 in *Sobranie*, 32-3.

¹⁵ Cf. la voce *Florenskij, Pavel Aleksandrovič*, in *Filosofskaja enciklopedija v 5-ch tomach*, a cura di F. Konstantinov, Moskva, Sovetskaja Ėnciklopedija, vol. 5, 1970, 377-9.

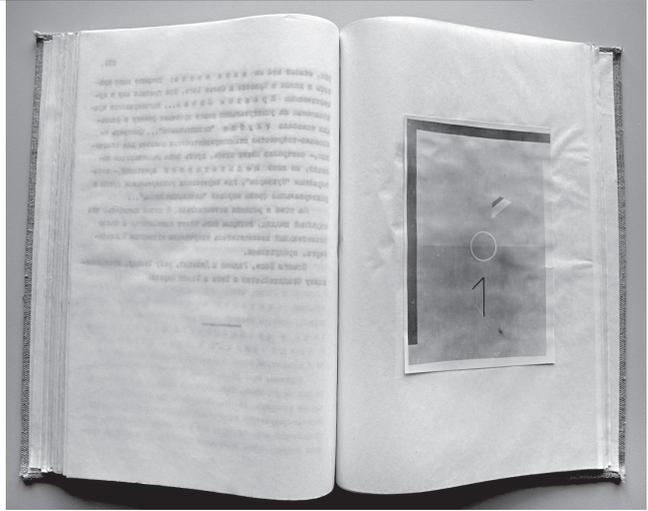


E. Štejnberg, E. Šiffers
e V. Jankilevskij a una mostra
presso il GORKOM Grafikov.
Mosca, 1978.
Fotografia di Igor' Palmin

della biografia dell'autore – che a livello ufficiale venivano ancora omessi in base al principio dell'autocensura¹⁶ – la pubblicazione *samizdat* di *Na Măkovce* è interessante anche perché mette in luce una sorprendente convergenza tra la premessa di *Allo spartiacque del pensiero* e la cifra stilistica presente in alcune edizioni periodiche dattiloscritte. La forma del frammento epistolare o diaristico, adattata da Florenskij e da Vasilij Rozanov alle esigenze del discorso teoretico, riaffiorerà infatti da lì a breve sulle pagine della

16 A proposito di reticenze suggerite dal cosiddetto "redattore-interno" è significativa la testimonianza di Andrej Ar'ev, redattore della rivista pietroburghese "Zvezda", che a distanza di anni si dirà particolarmente fiero di essere riuscito a citare Florenskij in un articolo dedicato ad Aleksandr Blok e uscito in occasione del centenario dalla nascita del poeta: «Ovviamente, non mi riferivo a "padre Pavel Florenskij", fucilato dai bolscevichi nel 1937, ma a un certo P.A. Florenskij, confidando (a ragione, come scoprii in seguito) sull'incompetenza dei vertici redazionali, composti allora da "atei militanti"». A. Ar'ev, *Ėstetičeskie predpočtenija samizdata*, in "Zvezda", 2, 2012, 212; corsivo aggiunto. La citazione da Florenskij è in A. Ar'ev, *Zemnoe serdce. Chudožestvennoe samoznanie poeta*, in "Zvezda", 10, 1980, 116. Ancora più interessante è la soddisfazione provata da Ar'ev nello scoprire che il nome di Florenskij in riferimento a Blok era stato ampiamente citato in un questionario pubblicato dalla rivista *samizdat* "Dialog", cui aveva anch'egli contribuito: «Ed ecco che in una risposta su due [...] vedo menzionata Florenskij e la sua lezione che, in confronto a tutte le pubblicazioni uscite in URSS, costituiva certamente la critica più radicale alla visione del mondo del poeta [...] Naturalmente, in URSS non era mai stata pubblicata, ora non ricordo dove l'avessi letta, se sul "Vestnik RChD", allora vietato, o se in qualche trascrizione dattiloscritta». Ar'ev, *Ėstetičeskie*, 212; corsivo aggiunto. Il testo su Blok era effettivamente uscito a Parigi, cf. P. Florenskij, *O Bloke*, in "Vestnik RChD", 114, 1974, 169-92. Sulla questione dell'attribuzione a Florenskij si veda E. Ivanova, *Ob atribucii doklada "O Bloke"*, in *Pavel Florenskij i simvolisty: opyty literaturnye, stat'i, perepiski*, a cura di E. Ivanova, Moskva, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2004, 633-61. Il questionario di "Dialog" è stato ripubblicato in *Aleksandr Blok: issledovanija i materialy*, a cura di N. Grjalalova, 4, Sankt-Peterburg, Institut russkoj literatury, 2011, 542-96.

Riproduzione di un quadro
di E. Štejnberg in "37", 14,
1978, Leningrado.



rivista *samizdat* "37", nata nel 1976 all'interno del seminario filosofico-religioso leningradese di Tat'jana Goričeva e concepita come «naturale prolungamento in forma scritta delle discussioni tra amici»¹⁷ Quest'impostazione informale, "da camera", ispirata a una profonda continuità tra riflessione filosofica e contesto esistenziale, caratterizza molti tra i contributi più significativi di "37" come i *Dialoghi evangelici* tra la Goričeva e il poeta Viktor Krivulin,¹⁸ oppure il *Carteggio fenomenologico* di Boris Grojs con la stessa Goričeva.¹⁹ In "37" il nome di Florenskij figurerà fin da subito, vale a dire a partire dal secondo numero, dove comparirà il capitolo finale di *Allo spartiacque del pensiero*, ossia *Itogi* (Conclusioni).²⁰ Se più complesso appare accertare per quali vie Osipov avesse potuto visionare e trascrivere la prova di stampa di *Na Màkovce*, la provenienza di *Itogi* appare invece assolutamente chiara: questo scritto era apparso due anni prima a Parigi sulla già menzionata rivista "Vestnik Russkogo Christianskogo Dviženija",²¹ con cui "37" in-

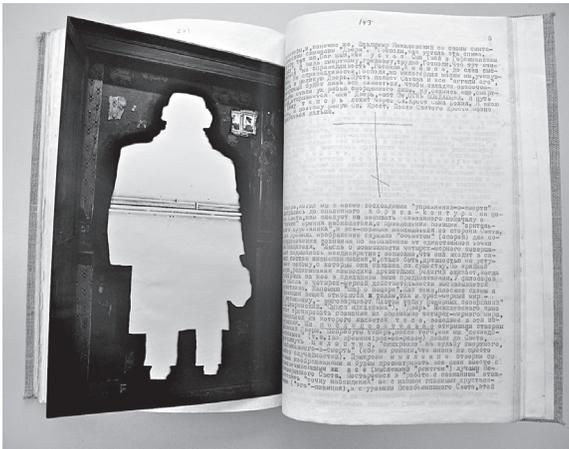
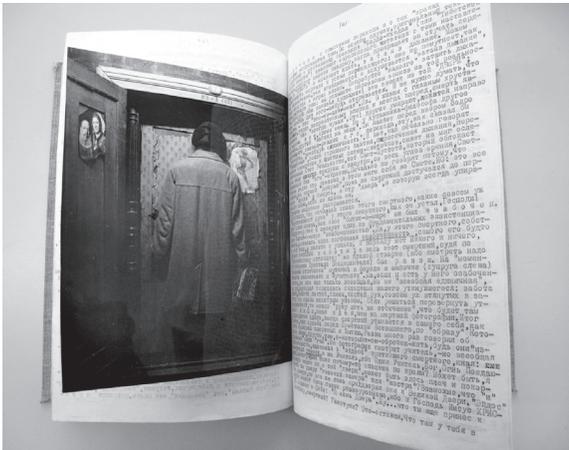
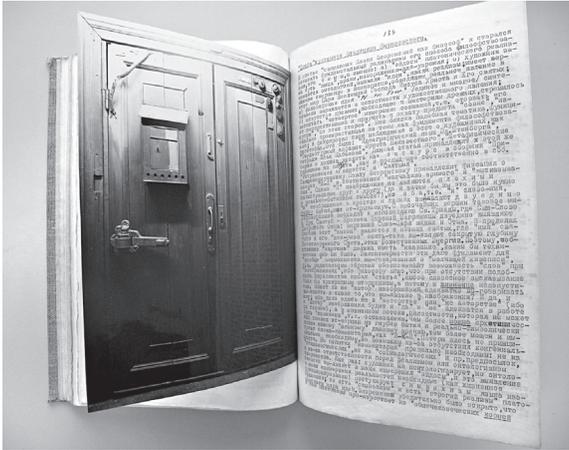
¹⁷ *Ot redakcii, "37"*, 1, gennaio 1976, s.p., Forschungsstelle Osteuropa (FSO) an der Universität Bremen, Historisches Archiv, 01-5/1. Sul seminario filosofico-religioso si veda E. Girjaev (pseudonimo di T. Goričeva), *Religiozno-filosofskij seminar v Leningrade*, in "Vestnik RChD", 123, 1977, 169-74.

¹⁸ T. Goričeva, V. Krivulin, *Evangel'skie dialogi*, in "37", 1, 2, 3, 1976, s.p., poi ripubblicati in parte in "Vestnik RChD", 118, 1976, 84-168.

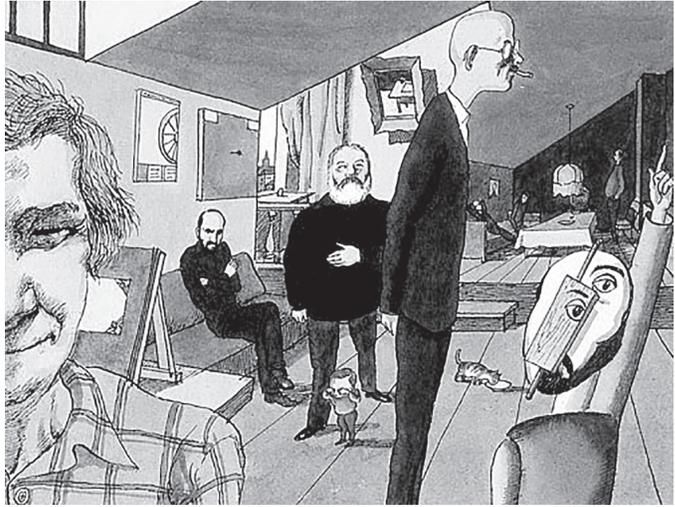
¹⁹ T. Goričeva, B. Inozemcev (pseudonimo di B. Grojs), *Fenomenologičeskaja perepiska*, in "37", 10, 11, 1977; 15, 1978, s.p.

²⁰ P. Florenskij, *Itogi*, in "37", 2, 1976, s.p.

²¹ P. Florenskij, *Itogi*, in "Vestnik RChD", 111, 1974, 56-65.



Riproduzioni di *Dver'* di V. Jankilevskij in "37", 15, 1978, Leningrado



V. Pivovarov, dall'album
Dejstvujščie lica, 1996.
Da sinistra a destra: I. Kabakov,
E. Bulatov, M. Švarcman,
O. Rabin e E. Siffers.

tratteneva a distanza rapporti di attivo scambio e collaborazione.²²

La riproposta di *Itogi* da parte di "37" rappresenta un caso esemplare della migrazione dei testi attraverso i canali comunicanti del *samizdat-tamizdat*; in particolare, testimonia come verso la metà degli anni Settanta le riviste dattiloscritte svolgessero la non trascurabile funzione di rendere accessibili opere pubblicate all'estero a un pubblico che, evidentemente, non poteva disporre per via diretta. Di più: inglobati nel progetto editoriale dell'edizione periodica, tali scritti diventavano oggetto di discussione, generando riletture che si ponevano in un rapporto di filiazione diretta rispetto ai testi di partenza. Le potenzialità di questa rete intertestuale diventeranno evidenti grazie al tentativo di Evgenij Šiffers di interpretare le opere di alcuni artisti moscoviti suoi contemporanei alla luce delle teorie florenskiane da lui indagate sin dalla fine degli anni Sessanta. Un esperimento pressoché unico nel quadro della critica d'arte sovietica, volto a riconnettere le tendenze della coeva "arte non ufficiale" alle riflessioni dell'avanguardia storica e declinato in una serie di saggi pubblicati proprio da "37" nel 1978.

Ma prima di affrontare quest'esperienza originale, occorre soffermarsi su un altro esempio che dimostra l'ampiezza della cornice interpretativa entro cui la figura di Florenskij verrà riposizionata dai redattori *samizdat* più impegnati nel recupero dell'eredità intellettuale di inizio secolo. Negli anni Settanta-Ottanta il pensatore di

²² A conferma di ciò si veda N. Girjaev (pseudonimo di T. Goričeva), *Obzor materialov, opublikovannyh v samizdat'skom žurnale "37"*, in "Vestnik RChD", 123, 1977, 294-300.

Sergiev Posad non sarà infatti solo punto di riferimento per i nazionalisti ortodossi alla Osipov o per gli intellettuali che andavano riscoprendo la religione nel desiderio di testimoniare la propria estraneità nei confronti dell'ideologia ufficiale.²³ Lo dimostra il numero monografico della rivista leningradese "Sumerki" dedicato alla teoria e alla prassi dell'avanguardia russa e comprendente un ampio brano di *Allo spartiacque del pensiero*, pubblicato con il titolo *La lingua dei futuristi*.²⁴ Presentando Florenskij in qualità di esegeta - uno tra i primi - delle sperimentazioni linguistiche futuriste, la redazione di "Sumerki" recuperava una pagina decisamente poco nota della sua opera, affiancandola a contributi solidamente iscritti nel solco avanguardista, come le memorie di Vasilij Kamenskij,²⁵ i ricordi di Pëtr Miturič sugli ultimi giorni di vita di Velemir Chlebnikov²⁶ o il saggio di Kazimir Malevič *O poezii*.²⁷ Tale accostamento trova un suo equivalente visivo nella struttura stessa della rivista, ispirata al principio accumulativo del *collage*. Occorre ricordare come "Sumerki", fondata nel 1988 da Aleksej Gur'janov, Aleksandr Novakovskij e Dmitrij Sinočkin, si situò in una fase assai tardiva del *samizdat*, in cui il ricorso alla fotocopiatrice aveva pressoché soppiantato l'uso della macchina per scrivere. Nato da un'idea del poeta neofuturista Boris Konstriktor, già al centro di progetti editoriali *samizdat* particolarmente innovativi sotto il profilo grafico, il numero monografico sull'avanguardia sfruttava appieno le nuove possibilità espressive offerte dalla fotoreproduzione. La ricontestualizzazione di Florenskij da erede degli slavofili a critico dell'avanguardia si riflette nella *tekstura* della rivista, fondata sulla giustapposizione di testi prodotti o riprodotti con tecniche diverse, liberamente accostati o sovrapposti l'uno all'altro. Rispetto alla trascrizione effettuata con la macchina da scrivere - dove ogni esemplare corrisponde fisicamente a un atto di lettura - il procedimento della fotocopiatura consente di far dialogare tra di loro su una medesima superficie testi dattiloscritti, autografi e altre fotocopie di testi a stampa, unificandoli visivamente

23 A tale proposito si veda O. Čepurnaja, *Neochristianskaja ėtika protesta sovetskich intellektualov*, in "Neprikosnovennyj zapas", 32, 2003, 51-6.

24 P. Florenskij, *O jazyke futuristov*, in "Sumerki", 10, 1990, 3-12, FSO 01-53. I redattori di "Sumerki" a p. 3 indicano come loro fonte l'articolo di N. Boneckaja, *Antinomija jazyka P.A. Florenskogo*, in "Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungariae", 32, 1988, 118-23. Per la precisione si tratta dei capp. 12-16 della quarta parte del secondo volume di *Allo spartiacque del pensiero*, intitolata *Mysl' i jazyk* (La lingua e il pensiero). Cf. P. Florenskij, *U vodorazdelov mysli*, Moskva, Pravda, 1990, 171-84.

25 V. Kamenskij, *Put' entuziasta*, in "Sumerki", 10, 1990, 16-4, FSO 01-53. Fedele allo spirito delle avanguardie, il numero 10 di "Sumerki" è caratterizzato da una curiosa numerazione doppia, dall'andamento prima regressivo e poi progressivo a partire dal secondo frontespizio inserito a metà fascicolo.

26 P. Miturič, *O poslednich dnjach žizni Chlebnikova*, in "Sumerki", 34-52.

27 K. Malevič, *O poezii*, in "Sumerki", 34-29.

all'interno di un medesimo supporto. Inglobando nella propria rivista il saggio fotocopiato di Florenskij e "illustrandolo" con i francobolli dell'avanguardia creati dal poeta e *mail*-artista Sergej Sigej, i redattori di "Sumerki" portavano a termine un'operazione di riposizionamento semantico tipica della logica appropriativa del *samizdat*.

Ma la rilettura florenskiana più innovativa e, al tempo stesso, radicata nel contesto dell'epoca è quella che emerge dagli scritti di Evgenij Šiffers (1934-1997). Dopo una breve ma significativa carriera come regista teatrale e cinematografico,²⁸ Šiffers si ritirò definitivamente dalle scene nel 1973, allorché le autorità vietarono la rappresentazione di alcuni suoi spettacoli. Poco prima, dopo il trasferimento da Leningrado a Mosca (1967), era entrato in contatto con esponenti di rilievo dell'arte non ufficiale quali Il'ja Kabakov, Eduard Štejnberg e Vladimir Jankilevskij, da lui raggruppati sotto l'inedita etichetta di *domoroščennye metafiziki* (metafisici primitivi).²⁹ Appassionato cultore del pensiero religioso russo di inizio secolo, Šiffers si autoinvestì del compito di interpretare le loro opere alla luce delle teorie sul «carattere ontologico (o realista) della creazione»,³⁰ esposte da Florenskij in *Il rito ortodosso come sintesi delle arti* e *Iconostasi*. Difficile sovrastimare l'influenza esercitata in ambito moscovita dalle sue suggestioni di derivazione neoplatonica, almeno fino alla fine degli anni Settanta. «Šiffers ha decifrato ciò che facevo. In genere, l'artista disegna senza sapere quello che sta facendo. Lui invece mi ha fornito la chiave per comprendere la mia opera»,³¹ affermerà Eduard Štejnberg. E Vladimir Jankilevskij, in un'intervista rilasciata nel 2001, gli farà eco: «Sono riconoscente al destino per avermi fatto incontrare Evgenij Šiffers che [...] ha saputo interpretare i problemi di cui mi occupavo in una luce completamente nuova».³²

²⁸ Sulla sua biografia si veda V. Rokitjanskij, *V poiskach Šiffersa*, in "Zvezda", 2, 2010.

²⁹ E. Šiffers, *Metafizičeskie tetradi Il'i Kabakova*, in "Apollon-77", a cura di M. Šemjakin, Parigi, 1977, 310, FSO 01-96. È significativo come la medesima triade di artisti sia riproposta (fin dal titolo) dalla mostra *Jankilevskij Kabakov Štejnberg* tenuta al Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld e presso il Museum Bochum nell'estate 1985. Così Šiffers dal canto suo aveva definito l'affinità tra i tre: «Questo pittore [Jankilevskij] filosofeggia, proprio come Kabakov e Štejnberg; i suoi oggetti denotano la tendenza a trascendere la posizione del soggetto in quanto Io. In altri termini, questi tre artisti sono accomunati dal *pathos* di un superamento della prospettiva soggettiva rinascimentale. Sono arcaici nel vero senso della parola, dacché rendono l'*archè* visibile». Cit. da W. Schlott, *Vladimir Jankilevskij*, in *Jankilevskij, Kabakov, Štejnberg. Katalog zur Ausstellung Moskauer Künstler*, Bochum, Museum Bochum, 1985, 19.

³⁰ E. Šiffers, *Dver' chudožnika Vladimira Jankilevskogo*, in Šiffers, *Priglašenie na part'et'*, in "37", 15, 1978, s.p., FSO 01-75.

³¹ E. Štejnberg, *Ja sformirovalsja v šestidesjatye*, in *Eti strannye semidesjatye ili poterja nevinnosti*, a cura di G. Kizeval'ter, Moskvva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010, 351.

³² Rokitjanskij, *V poiskach*, 130. Si veda anche V. Jankilevskij, *Tentativo di un'autobiografia artistica* (autunno 1985), in *Variationen des Anderen. Eine digital-analoge Monografie zum Schaffen Vladimir Jankilevskys*, a cura di D. Riff, Bochum, Museum Bochum, 2002, 86.

Nondimeno, alcuni aspetti delle teorie di Šiffers – come l'idea che il mondo consistesse «in una gerarchia ininterrotta di nomi propri preferiti dal Creatore»³³ – non mancarono di suscitare insofferenza tra gli artisti meno disposti ad appiattare la propria opera su schemi predefiniti. Come per esempio l'astrattista Michail Švarcman, protagonista di una accesa disputa con l'ex regista rievocata da Kabakov in termini alquanto surreali:

«Se davvero questi personaggi da te rappresentati sono santi dell'iconografia cristiana, allora devi dar Loro un “nome”, dire chi sono», sosteneva E. Šiffers. «Se invece sono ignoti, devono avere per forza un'altra origine». «Ma io posso testimoniare la loro provenienza autentica, sacra e superiore», ribatteva M. Švarcman, ritenendosi un eletto, rappresentante di ipostasi e ranghi non ancora canonizzati.³⁴

L'esercizio critico di Šiffers – così come si esprime nei due saggi pubblicati nel 1978 su “37” – appare sorretto dalla fede nella convertibilità dalla lingua simbolica e ideogrammatica delle immagini a quella logica della scrittura. Così, il saggio dedicato a Štejnberg³⁵ prende le mosse dall'*incipit* del *Symbolarium* di Florenskij per indagare il sostrato metafisico dei segni utilizzati dall'astrattista nelle sue tele. La prassi dell'artista si trasforma qui in una sorta di esercizio disinteressato, che si richiama, sia pur in modo inconsapevole, alle pratiche ascetiche della spiritualità medioevale. Come nei sistemi ideografici dell'antichità, anche nei quadri di Štejnberg trapelano infatti «simboli delle idee eterne, componenti insostituibili di un tutto che non può che essere danneggiato dalla rimozione o dall'usura di una sua qualsiasi parte».³⁶

D'altronde, non potrebbe essere diversamente, stante la natura metafisica di queste tele, definite «modelli simbolici fondati non sull'imitazione del vero, come in una natura morta, bensì su legami energetici».³⁷ Tali sistemi dinamici, a detta di Šiffers, non devono essere contemplati in successione lineare, bensì in profondità, co-

³³ Šiffers, *Metafizičeskie*, 311.

³⁴ I. Kabakov, *60-70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2008, 80.

³⁵ E. Šiffers, *Ideogrammatičeskij jazyk Eduarda Štejnberga*, in “37”, 14, 1978, 240-73, FSO 01-75.

³⁶ “37”, 247. Cf. anche la lettera di Šiffers a Štejnberg datata 4 novembre 1970: «Credo che tu sia un testimone d'eccezione dello spirito e dei processi metafisici [...]. Considero la tua pittura profondamente religiosa – e proprio in quanto pittura, non pittura di icone. Allo stesso modo vedo molte affinità con la pittura paleocristiana delle catacombe», in E. Štejnberg, *Eine Monographie*, La Chaux-de-Fonds, Éditions d'en Haut, 1992, 56.

³⁷ E. Štejnberg, *Eine Monographie*, 250.

me «un flusso di quadri»³⁸ trasparenti e liberamente sovrapponibili l'uno all'altro. Solo da questo «accumulo simbolico»³⁹ discende per l'osservatore la possibilità di risalire *realibus ad realiora, et realioribus ad realissimum*, in accordo con quella natura ontologica dell'arte teorizzata da Florenskij in *Smysl idealizma* (Il senso dell'idealismo).⁴⁰ Le potenzialità spirituali connesse al superamento della finzione illusionistica creata dalla prospettiva lineare sono al centro anche in *La porta dell'artista Vladimir Jankilevskij*.⁴¹ Qui Šiffers interpreta il polittico-assemblaggio dell'artista ispirandosi alle riflessioni di Florenskij sullo spazio simbolico dell'icona come luogo di contatto tra visibile e invisibile e al significato sacrale della porta presso gli antichi in quanto accesso alla dimensione ultraterrena. Concepito sulla scorta di Socrate e Platone come «esercizio alla morte», ossia al trascendimento della «posizione-io» simboleggiata dal corpo, la «porta» di Jankilevskij consente nel contempo di uscire dalla dimensione asfittica dell'appartamento comunitario, assimilato in ultima istanza dall'artista alla zona concentrazionaria.

Rinviando ad altro luogo una disamina più ampia delle riflessioni di Šiffers, e per tornare all'interrogativo di fondo posto all'inizio (che cosa significasse leggere Florenskij nel *samizdat*), mi pare significativa la convergenza tra le osservazioni di Choruzij sull'insufficienza del quadro fornito dalle pubblicazioni dattiloscritte e alcune allusioni contenute nel saggio su Štejnberg. Qui Šiffers si sofferma più volte sul proprio approccio metodologico, ribadendo in termini estremamente volontaristici l'intenzione di «andare alla scuola di Padre Pavel per capire la pittura "astratta"»⁴² e di riallacciarsi così all'esempio della tradizione, lottando contro l'inflazionato uso dei tecnicismi coniati dalla critica d'arte e rifuggendo da termini ("astrazionismo", "formalismo") che - ai suoi occhi - non volevano dire nulla. In questa metafora didattica rientra anche la definizione emblematica che l'autore dava di se stesso: «io, che ho imparato qualcosa a

38 E. Štejnberg. *Eine Monographie*, 251.

39 E. Štejnberg. *Eine Monographie*, 251.

40 Lex regista cita altrove estesamente *Il senso dell'idealismo*, cf. E. Šiffers, *O svjaščennike Pavle Florenskom kak filozofe. Metafizika sveta. Filosofija imen-ikon*, in Šiffers, *Priglašenje*, s.p. Nella sua monografia dedicata a Štejnberg, Claudia Beelitz dimostra come nella rappresentazione di elementi geometrici l'artista si rifacesse «senz'ombra di dubbio alla prospettiva rovesciata». C. Beelitz, *Eduard Štejnberg. Metaphysische Malerei zwischen Tauwetter und Perestroika*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau Verlag, 2005, 97. Si veda anche C. Beelitz, *Perspektive als Zitat: Zur umkehrten Perspektive bei Eduard Šteinberg*, in *Eduard Šteinberg. Eine Monographie*, 177-81.

41 Šiffers, *Dver'*, s.p. Lo scritto è stato riproposto in parte e senza titolo nel catalogo V. Jankilevskij, *Retrospektiva*, Moskva, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja, 1995, XXXI-XXXII e, in traduzione tedesca, in *Vladimir Jankilevskij 1958-1988*, catalogo dell'esposizione, Museum Bochum, 1988, 33-6.

42 Šiffers, *Ideogrammatičeskij*, 263.

spizzichi e bocconi, io che sono un allievo mediocre, o addirittura cattivo, ma di una scuola buona». ⁴³ Tale *excusatio non petita* rientrava perfettamente nell'ottica di quel complesso di inferiorità che attanagliava molti degli esponenti della cosiddetta cultura non ufficiale. Una generazione che si definiva, non senza una certa autoironia, del secolo di Bronzo ⁴⁴ e che guardava al lascito rimosso della Russia prerivoluzionaria senza poter prescindere dalle difficoltà tangibili entro cui il recupero di una simile eredità si andava compiendo.

Leggere Florenskij così come altri rappresentanti della cultura di inizio secolo nel *samizdat* - quindi in forma inevitabilmente frammentaria, casuale e caotica - equivaleva ad approfondire la sensazione frustrante della propria *nepolnocennost'* (inadeguatezza). Ma per comprendere la personalità di Šiffers non bisogna neppure dimenticare la componente squisitamente teatrale della parte che andava recitando agli occhi degli artisti non ufficiali moscoviti, ovvero quella del mistico con il ritratto di Florenskij sulla scrivania, fermamente intenzionato a redimerli dal materialismo imperante. Un ruolo che, ancora più che con la critica d'arte, aveva a che fare con la mistagogia, e che verso la fine degli anni Settanta susciterà ironie sempre maggiori. Altri schemi concettuali presi a prestito dalla critica d'arte occidentale si andavano rapidamente affermando e fu così che la stella in ascesa di Boris Grojs finì per oscurare completamente l'astro di Šiffers. Solo Štejnberg e Jankilevskij gli rimasero fedeli, altri - come Kabakov e Viktor Pivovarov - trovarono una nicchia confortevole nella definizione di «concettualismo romantico moscovita» teorizzata da Grojs in quello stesso numero 15 di "37" che ospitava il saggio di Šiffers su Jankilevskij. ⁴⁵ Non a caso, la disamina che Šiffers aveva dedicato agli album di Kabakov - da lui ribattezzati «quaderni metafisici» - non uscirà mai su "37" e verrà sostituita da una conversazione tra Grojs e lo stesso Kabakov incentrata sull'ammissibilità di una lettura in chiave religiosa della nuova arte di avanguardia. L'esperienza di Šiffers non rappresenta dunque solo una pagina significativa della riscoperta di Florenskij, ma anche una linea possibile di lettura critica - slavofila, autoctona e spiritualista - che nel contesto radicalmente mutato degli anni Ottanta non trovò alcun seguito. D'altro canto, come sintetizzò lo stesso Kabakov nel titolo di una sua celebre installazione, «nel futuro non entreranno tutti».

⁴³ Šiffers, *Ideogrammatičeskij*, 263.

⁴⁴ Cf. S. Len, *Drevo russkogo sticha*, in "Mitin žurnal", 4, 1985, versione elettronica: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj04/len.shtml>.

⁴⁵ Poi ripubblicato in "A-Ja".

