

La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva 2

Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia

a cura di
Matteo Bertelé



Edizioni
Ca' Foscari



Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia

La prospettiva rovesciata Obratnaja perspektiva

Serie diretta da
Silvia Burini

2



Edizioni
Ca' Foscari

La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva

Direttore

Silvia Burini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Giuseppe Barbieri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Matteo Bertelé (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

John Bowlt (University of Southern California, Los Angeles)

Alessia Cavallaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Aleksandr Danilevskij (Tallinn University, Estonia)

Natalija Mazur (European University at Saint-Petersburg, Russia)

Nicoletta Misler (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Alessandro Niero (Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Italia)

Stanislav Savickij (St Petersburg University, Russia)

Comitato di redazione

Giovanni Argan

Aleksandra Luzan

Maria Redaelli

Aleksandra Timonina

Direzione e redazione



CSAR
CENTRO STUDI
SULLE ARTI
DELLA RUSSIA

CSAR

Centro Studi sulle Arti della Russia

Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali

Malcanton Marcorà, Dorsoduro 3484/D

30123 Venezia

csar@unive.it



URL <https://edizionicafoscari.unive.it/collane/la-prospettiva-rovesciata-obratnaja-perspektiva/>

Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia

Atti del convegno internazionale
Venezia, Università Ca' Foscari
Vicenza, Palazzo Leoni Montanari
3-4 febbraio 2012

a cura di
Matteo Bertelé

relazioni e interventi di
Giuseppe Barbieri, Xavier Barral i Altet, Matteo Bertelé,
Silvia Burini, Pavel V. Florenskij, Kirill Gavrilin,
Giuseppe Goisis, Nicoletta Misler, Valentin Nikitin,
Ol'ga Nikitina, Valentina Parisi, Avril Pyman,
Wendy Salmond, Natalino Valentini, Aleksej Jastrebov

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2019

Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia
Matte Bertelé (a cura di)

© 2015 Centro Studi sulle Arti della Russia – CSAR per il testo
© 2019 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.
Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione luglio 2015, Terra Ferma Edizioni
2a edizione settembre 2019, Edizioni Ca' Foscari
ISBN 978-88-6969-350-2 [ebook]
ISBN 978-88-6969-351-9 [print]

Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia / Matteo Bertelé (a cura di) — 2. ed.
— Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2019. — 204 p.; 23 cm. — (La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva; 2). — ISBN 978-88-6969-351-9.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-351-9/>
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-350-2>

Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia

a cura di Matteo Bertelé

Sommario

Presentazione

Icona e Avanguardia

Silvia Burini

9

Introduzione

Matteo Bertelé

15

Pavel Florenskij, filosofo del crepuscolo

Nicoletta Misler

23

Saluto tenuto all'apertura del convegno

Aleksej Jastrebov

27

Pavel Florenskij. Afterthoughts to a Biography

Avril Pyman

29

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

Xavier Barral i Altet

41

П.А. Флоренский и художественная культура начала 1920-х гг.

Кирилл Гаврилин

63

Like Night and Day

Pavel Florenskij, Igor' Grabar', and the Fate of Icons in the 1920s

Wendy Salmond

79

Florenskij al museo

Giuseppe Barbieri

89

L'ontologia del volto-sguardo nell'estetica di Pavel Florenskij

Natalino Valentini

103

Il pensiero di Florenskij: visione del mondo o filosofia sapienziale?	
Giuseppe Goisis	117
Богослужение как синтез искусств у основоположника “русского космизма” Николая Федорова и священника Павла Флоренского	
Валентин Никитин	135
Трансформация Космоса: от Данте — или к иконе или к атомной бомбе	
Павел В. Флоренский	147
Музыка в доме Павла Флоренского	
Ольга Никитина	161
«Cattivi allievi di una buona scuola» La ricezione dell’opera di Pavel Florenskij nel <i>samizdat</i> sovietico degli anni Settanta e Ottanta	
Valentina Parisi	173
Bibliografia in italiano di Pavel Florenskij	
a cura di Natalino Valentini	187
Bibliografia su Pavel Florenskij	
a cura di Natalino Valentini	191

a Nicoletta Misler

Presentazione

Icona e Avanguardia

Silvia Burini

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

L'importante teologo russo Sergej Bulgakov scriveva al filosofo Vasilij Rozanov di nutrire grande ammirazione per una figura geniale come Pavel Florenskij e aggiungeva di essere certo che gli storici si sarebbero occupati di una personalità tanto illustre. Florenskij aveva allora solamente trent'anni e Bulgakov era convinto che la Storia ne avrebbe scritto lo *žitie*, l'agiografia... Purtroppo ciò non è accaduto: la tragica storia personale e un'alterna fortuna critica fanno di Florenskij una figura di culto per molti, ma non lo hanno reso davvero così rilevante nella storia della cultura e soprattutto nella storia della critica d'arte, come invece la sua statura avrebbe meritato.

Gli atti di questo convegno - che costituiscono il secondo volume della collana da me diretta *La prospettiva rovesciata|Obratnaja perspektiva*, un titolo di chiara ascendenza florenskiana - sono, pur nel loro considerevole rigore, un piccolo tassello che dovrebbe consentire di posizionare più adeguatamente la figura di Florenskij in Italia, anche in un ambito più propriamente storico-artistico.

In effetti il convegno *Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia* tenutosi a Venezia (nell'aula magna di Ca' Foscari a Ca' Dolfin) il 3 febbraio 2012 e il giorno successivo nel Salone d'Apollo di Palazzo Leoni Montanari, a Vicenza, ideato e curato da me e da Nicoletta Misler, era nato organicamente e contestualmente al progetto della mostra *Avanguardia russa. Esperienze di un mondo nuovo* (a cura di Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Michail Dmitriev e Svetlana Volovenskaja) che in quel periodo era allestita a Vicenza, nelle Gallerie d'Italia di Palazzo Leoni Montanari (11 novembre 2011 - 26 febbraio 2012) e ne rappresentava in un certo senso il massimo coronamento: questo perché proprio Pavel Florenskij, meglio di chiunque altro, ci ha fatto per-

cepire le caratteristiche salienti dell'icona russa permettendoci di metterla a confronto con le opere dell'Avanguardia storica di inizio Novecento. La mostra esibiva per la prima volta al pubblico italiano 85 opere provenienti dai Musei Regionali di Ivanovo, Kostroma, Jaroslavl' e Tula, consentendo di osservare il fenomeno dell'Avanguardia russa da nuovi punti di vista, con originali chiavi di lettura. La nostra conoscenza delle tendenze che si susseguono in Russia all'inizio del Novecento è infatti di solito affidata a una serie di notissimi capolavori e a pochi prestigiosi protagonisti: Malevič, Kandinskij, Rodčenko. Le esperienze, cui alludeva il titolo della rassegna, sottolineavano invece la pluralità espressiva che si impose in quella fase storica e in quel contesto: in particolare la mostra presentava i due principali tronconi della ricerca artistica legata al fenomeno dell'Avanguardia, le sue due più rilevanti tendenze interne, una più vicina all'espressionismo l'altra al cubo-costruttivismo.

Avanguardia, ma in rapporto con l'Icona. Nel 1903 Natalija Gončarova, una delle più attive protagoniste dell'Avanguardia russa, aveva scritto: «Sono passata attraverso tutto ciò che poteva dare l'Occidente fino al presente, e anche attraverso tutto quello che, partendo dall'Occidente, la mia patria ha creato. Ora mi allontano dall'Occidente... La mia strada va verso la fonte originaria di tutte le arti, verso l'Oriente. L'arte del mio paese è incomparabilmente più profonda di tutto ciò che conosce l'Occidente». In questo «Oriente, fonte originaria di tutte le arti» la tradizione delle icone è uno degli elementi portanti, forse addirittura il principale. Anche il filosofo e teologo Pavel Evdokimov riteneva che, per quanto non si possa «provarlo, è evidente che l'arte astratta ha origine nell'iconografia ortodossa...». Le sue parole sottolineano, con altre autorevoli testimonianze che potremmo ulteriormente convocare, la straordinaria importanza dell'icona nella cultura artistica russa. Per il suo valore di simbolo essa supera l'arte, un concetto che è stato ampiamente recuperato e ribadito nei primi decenni del XX secolo: l'icona come origine. Essa è la forma artistica in grado di esprimere la rivelazione di Dio e lo svelamento della verità dell'uomo. C'è pertanto una radicale analogia tra l'esperienza estetica dell'Avanguardia e quella religiosa: di fronte al loro oggetto entrambe rivelano un atteggiamento *contemplativo*; la differenza consiste nel modo in cui ciascuna lo coglie o ne è colta. L'estetismo puro, che riconosce solo i propri valori, è l'elemento più lontano dalla *krasota*, una bellezza cui l'uomo partecipa, ma che non dipende unicamente da lui.

L'icona spiega l'opera d'arte poiché è l'immagine che funge da 'matrice' da cui originano tutte le principali linee di sviluppo del processo culturale. Su tale matrice si innestano di volta in volta specifici elementi epocali, con il costante obiettivo di pervenire a un *Gesamtkunstwerk*, a un'opera d'arte totale: in tale processo si inserisce perfettamente anche il sincretismo tipico delle Avanguardie

novecentesche, che miravano a un universalismo artistico (la *sobornost'*) molto originale, proprio per il duplice strato di cui si compone la loro cultura, uno strato superficiale e uno profondo, che corrisponde a un contrasto tra visibile e invisibile assai diverso da quello che, in parallelo, si esperisce in Occidente. È la «bellezza che salverà il mondo» (Dostoevskij): non vale *per sé*, ma ha un valore precipuamente etico, spirituale, e si palesa come una categoria teologica più che estetica.

La mostra di Palazzo Leoni Montanari si imperniava dunque su un nesso che caratterizza in modo evidente il senso della forma dell'arte russa. E lo ha reso convincentemente percepibile mediante una comparazione visuale e semantica, a tratti anche ardita, tra i segni dell'Avanguardia dei Musei Provinciali e le icone russe della collezione Intesa Sanpaolo, la più importante raccolta privata dell'Europa Occidentale.

Certo, è ben noto che l'impersonale simbolicità delle icone russe, la loro organizzazione spaziale fissata dalla prospettiva rovesciata nonché l'espressività dei colori impiegati, l'estremo laconismo combinato con un'enorme tensione plastica ed emozionale sono tutti elementi che vantano una grande influenza sulla formazione del sistema dell'Avanguardia russa del primo quarto del XX secolo. Proprio per questo anche in numerose e precedenti occasioni e in altre sedi era stato proposto un confronto fra la tradizione della pittura di icone e le opere dell'Avanguardia russa, ma il più delle volte solo sulla base di superficiali suggestioni: in questo caso invece esso è avvenuto con serrata puntualità, giovandosi da un lato di un'ampia e articolata raccolta di antiche icone russe, provenienti da tutte le principali scuole del Paese, e, dall'altro, degli straordinari fondi, del tutto inediti per l'Occidente, dei Musei Provinciali di Ivanovo, Kostroma, Jaroslavl' e Tula.

Proprio per questo un convegno intitolato a *Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia* non è risultato in alcun modo estemporaneo: come del resto accaduto in precedenti occasioni promosse dallo CSAR, è stato il risultato e la diretta conseguenza di un evento espositivo, in modo da approfondire alcuni aspetti scientifici a esso collegati. Con Nicoletta Mislser abbiamo convenuto di dedicare il convegno a Nina Kauchtschischwili, mia maestra e amica, che ci ha lasciato da alcuni anni. Nina Michajlovna è stata del resto un'assoluta pioniera degli studi su Florenskij in Italia: già nel 1988 aveva organizzato a Bergamo un grande convegno sulla sua figura, a cui avevano partecipato specialisti del calibro di Vjačeslav Ivanov, Averincev, Hagemeister, determinando l'inizio di un rinnovato e più articolato interesse, anche in Russia, per un protagonista assoluto del contesto culturale europeo novecentesco.

Florenskij è stato una delle più grandi passioni scientifiche di Nina proprio perché ella non ha mai creduto negli ambiti ristretti delle

discipline, che vedeva come semplici arroccamenti accademici. Era convinta piuttosto che esistessero problemi intellettuali comuni e che diverse discipline dovessero essere convocate per poterli considerare adeguatamente. È quanto mi ha insegnato. Le lezioni di Nina Michajlovna erano una sorta di esercizi di 'poetica dello sguardo', in cui prima di tutto si analizzava il modo di guardare, la prospettiva, anche se rovesciata per l'appunto: non le poteva risultare indifferente un pensatore come Florenskij.

Teologo, filosofo, matematico di formazione, storico dell'arte, linguista... Florenskij mostra una *Weltanschauung* complessa e composita. Credo sia stato il suo interesse per il linguaggio che lo condusse a scrivere testi di critica artistica come *Le porte regali* e *La prospettiva rovesciata*. La teologia o forse più latamente il pensiero religioso resta comunque, certamente, un punto di riferimento costante dal quale si sono diramati i filoni del suo pensiero filosofico, psicologico, artistico, financo didattico, per sfociare in singolari ipotesi museografiche sulle funzioni dello spazio dell'arte sacra e profana. La sua opera è percorsa da interessi così plurali che possono sembrare quasi inspiegabili a chi non abbia dimestichezza con il *background* storico-culturale della Russia all'inizio del secolo scorso. Questo *background* costituisce anche l'indispensabile premessa agli atti di questo convegno: i testi di Florenskij possono infatti essere recepiti efficacemente solo sullo sfondo della eterogeneità culturale e artistica russa di quegli anni. Il contesto in questo caso è, lotmanianamente, davvero fondamentale.

Se ci chiediamo oggi chi sia stato Florenskij e cosa possa significare per noi, la risposta non è univoca. Cresciuto alla scuola matematico-filosofica moscovita di Nikolaj Bugaev (padre dello scrittore Andrej Belyj) che cercava di trovare il comune denominatore tra la significazione segreta del numero e il pensiero umano, trovò come guida in questa ricerca Georg Cantor, il matematico tedesco che aveva saputo collocare le unità matematiche in una prospettiva trascendente. Cantor era stato in grado di condurre la mente dell'uomo al numero intero, verso l'invisibile, verso Dio. Si tratta di un tema che si ricollega pertinentemente a un altro principio guida del pensiero di Florenskij: l'opposizione tra visibile e invisibile e la centralità ideologica di ciò che lui chiamerà «*Weltanschauung* medievale».

L'evoluzione dei metodi di approccio al testo nel corso del XX secolo, dal formalismo allo strutturalismo alla semiotica, ha fornito certamente grandi stimoli e infinite possibilità di rinnovamento. Ma in ogni caso, qualsiasi metodo venga adottato, l'approccio al testo resta comunque fondamentale. Florenskij anticipa in sostanza il concetto, poi sviluppato da Lotman, di 'testualità della cultura'. Tutto è basato sul testo. Nel testo sta l'intima concretezza da cui partire. Pavel Florenskij non ha creato un suo metodo vero e proprio, sarebbe troppo riduttivo l'affermarlo, ma ci ha insegnato insistentemente che in

ogni testo (letterario, figurativo o altro) bisogna partire dai particolari specifici che distinguono ogni autore.

Questo volume di atti vuole essere infine l'omaggio doveroso a un'altra grande studiosa, Nicoletta Misler, storica dell'arte russa e importante traduttrice e interprete di Florenskij in Italia, che con me ha pensato l'articolazione del convegno: dobbiamo a lei la trasmissione, nella cultura del nostro Paese, di testi fondamentali come *La prospettiva rovesciata* e *Lo spazio e il tempo nell'arte*, il volume adelphiano del 1995. Le va inoltre riconosciuto il merito di essere stata fondamentale nello studio della cultura artistica russa in Italia, soprattutto per la fase dell'Avanguardia. In questo ambito, così intrigante e complesso, ha dovuto inevitabilmente scontrarsi con i problemi di una disciplina difficilmente collocabile com'è appunto la storia dell'arte russa, che non sembra trovare a tutt'oggi un suo *ubi consistam*, per il suo essere considerata 'indisciplinare' da un lato dagli slavisti e dagli storici dell'arte dall'altro... Questa situazione, a volte molto complicata se non addirittura ingrata, non le ha impedito di diventare una delle più importanti studiose a livello mondiale, di occuparsi magistralmente di protagonisti dell'Avanguardia russa come Filonov, Chagall e Kandinskij, solo per fare i nomi più noti, e ha inoltre spaziato dal teatro russo alla danza. Ha fatto tutto questo senza però dimenticare mai un profondo interesse teorico, che si è esplicitato anche, per quanto ora ci riguarda, in uno studio rigoroso e in una traduzione esemplare di Pavel Florenskij. In cui Nicoletta ha evidentemente rintracciato la necessaria controparte teorica per comprendere a fondo la complessità intellettuale dell'Avanguardia russa.

Introduzione

Matteo Bertelé

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

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

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

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

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

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

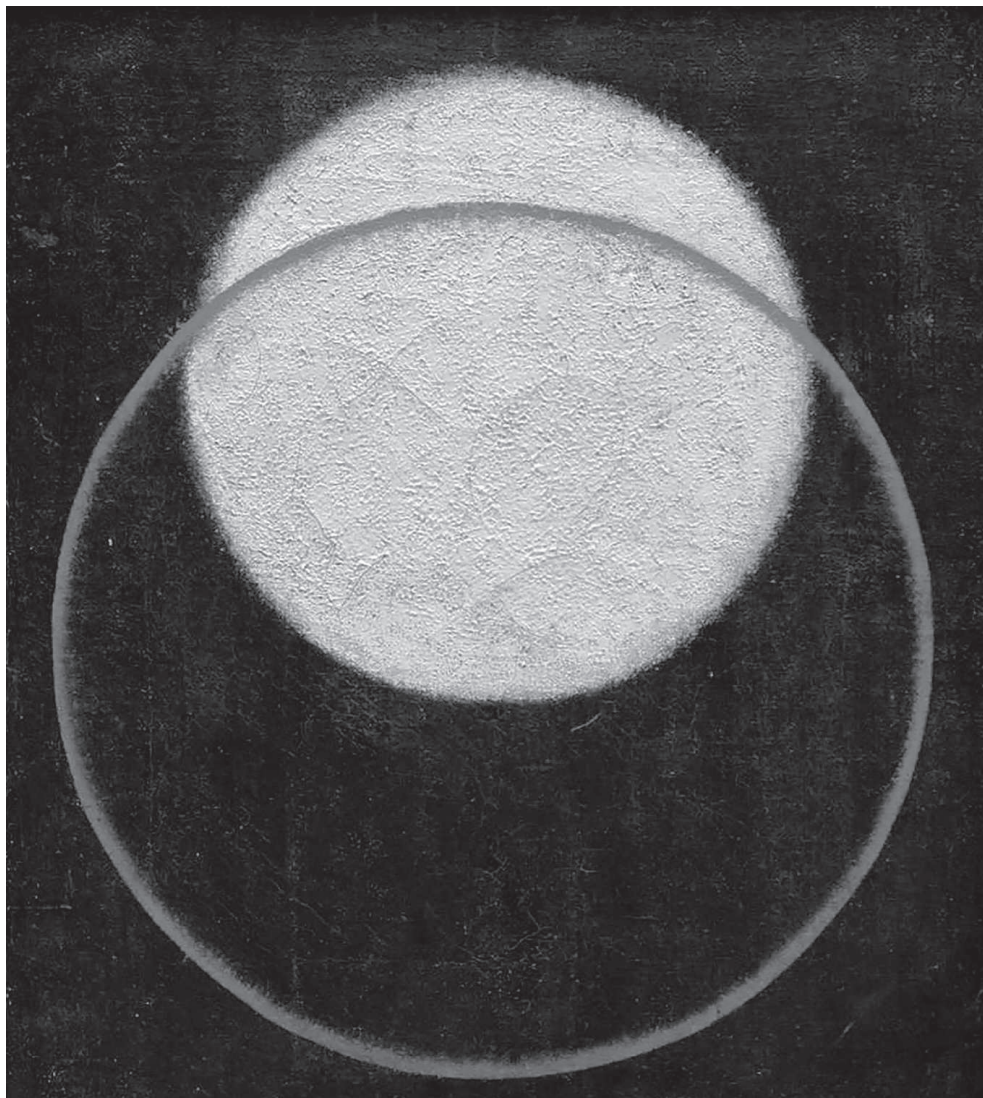
Nei decenni successivi alla morte di Florenskij, caratterizzata, in Unione Sovietica, da una rimozione della sua memoria, l'aura mitica di cui si è circondata la sua figura si è nutrita di miti e travisamenti, sfatati o ridimensionati di recente in una biografia pubblicata da uno dei suoi più autorevoli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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pavel Florenskij, filosofo del crepuscolo

Nicoletta Misler
Roma, Los Angeles

In questa brevissima postilla mi limiterò ad alcune osservazioni ‘senza note’ riguardanti la scoperta di Pavel Florenskij in Unione Sovietica e la mia personale relazione con questo filosofo al quale ho dedicato molto tempo e spazio nei miei studi sull’arte e la cultura russa. Senza note, perché le note a Florenskij, speculari a quelle di Florenskij, lo scienziato che ‘sapeva tutto’, sono di solito elusive e deludenti come in un infinito gioco di specchi.

E tuttavia, lo confesso, durante le mie traduzioni, nel tempo speso a interpellare trattati scientifici di tutti i generi e nelle consultazioni con i colleghi specialisti di storia della prospettiva, di matematica e quant’altro, sono stata spesso ricompensata del difficilissimo sforzo interpretativo con l’offerta di preziose perle di citazioni da lui restituitemi nei contesti più imprevedibili, dalla storia della danza moderna a quella del taylorismo russo. Non mi stanco di pensare che ci sia sempre una citazione di Florenskij per ogni occasione.

Peraltro, nel corso dell’avventurosa ricerca dei termini scientifici corretti nelle fonti florenskiane, fonti che a partire dalla storia e dalla teoria dell’arte si inoltravano fra le scienze più diverse, ho ritrovato spesso accanto a una bibliografia sconfinata e mirata, anche numerose citazioni ‘senza virgolette’ che stavano a testimoniare di un uso (forse inconsapevolmente) spregiudicato delle fonti stesse.

Se questa considerazione può sembrare un po’ frivola, corrisponde a una certa ambiguità del pensiero di Florenskij che ne costituisce, a mio parere, la ricchezza essenziale. Assieme all’indefettibile fede nelle sue scelte morali, che delle ambiguità se ne fa talvolta vessillo. Si vedano gli *ex-libris* in veste di guerriero medievale trafitto da una freccia a lui dedicati da Vladi-





Ol'ga Florenskaja, Ritratto di Pavel Florenskij, 1907.
Matita su carta, cm 22 x 16. Collezione privata



Foto della Casa-museo
di Pavel Florenskij a Mosca, 2007

mir Favorskij e Aleksej Sidorov, uno storico, quest'ultimo, dell'arte e della danza, e raffinato collezionista di stampe erotiche, apparentemente lontano dagli interessi religiosi di Florenskij. Un'ambiguità, o piuttosto un'ambivalenza, che in alcuni casi può creare disagio e inquietudine nei suoi interlocutori odierni come disvela con grande incisività e delicatezza il testo di Avril Pyman in questa raccolta, ma che indica quanto Florenskij resti una figura, seppur leggendaria, legata alla sua epoca, quella autunnale delle foglie cadute di Rozanov e dei crepuscoli amati dagli amici simbolisti. Nelle sue memorie, Florenskij ricorda «amavano i tramonti autunnali...».

Occuparsi di Florenskij negli anni Settanta era problematico e la famiglia era allora molto cauta (e lo si comprende) nei rapporti con gli 'stranieri'. Soltanto dopo la pubblicazione della raccolta sulla prospettiva rovesciata e altri scritti nel 1983 ho avuto l'opportunità di entrare in contatto con i famigliari e ho ricevuto da loro nuovi testi straordinari, come le lezioni allo VChUTEMAS e il trattato sulla spazialità nelle opere d'arte figurativa pubblicati in italiano nel 1995, nonché incoraggiamenti, sostegno, inediti materiali iconografici e informazioni fondamentali.

Ho incontrato per la prima volta Florenskij nel 1977 attraverso una bibliografia delle sue opere che circolava in *samizdat* e che mi era stata segnalata e regalata da un amico architetto moscovita, Vladimir Markuzon (1910-1982), che, alla pari degli intellettuali russi della sua generazione, appartenenti a specifiche cerchie dell'*intelligencija* russa, più 'al di sopra' che 'contro' il regime sovietico, come la stessa famiglia allargata dei Florenskij o come il teorico dell'architettura Aleksandr Gabričevskij (1891-1968) o lo storico della scienza e del rinascimento Vasilij Zubov (1900-1963), manifestava una curiosità culturale a trecentosessanta gradi. Una segnalazione preziosa dunque, che individuava uno specifico interesse laico degli architetti verso gli scritti di Florenskij, poi confermato dalla ricezione dei suoi testi in Italia.

Per quanto mi riguarda la segnalazione di Markuzon del testo sulla prospettiva rovesciata si proponeva anche come una sfida amichevole ai miei studi universitari con Marisa Dalai, la grande esperta di prospettiva rinascimentale. Questo saggio e quello sul rito ortodosso come sintesi delle arti erano stati da me tradotti, almeno virtualmente per lei, ma trovare un editore disposto a pubblicarli era stato abbastanza difficile e fu soltanto grazie alla mediazione di uno studioso come Eugenio Battisti, così idealmente vicino, per la sua scintillanza intellettuale, ai ricercatori summenzionati, che la raccolta di saggi di Florenskij venne accettata.

Vorrei concludere ritornando al Florenskij crepuscolare, cioè all'immagine del filosofo in sonno, delineata in un rapido disegno della sorella Ol'ga nel 1907. Nel suo interesse per i sogni, il sonno e persino l'ipnosi, Florenskij sembra cercare il significato del limi-

te, del passaggio fra uno stato e l'altro, fra un'epoca e l'altra (epoche diurne e notturne della cultura), ma anche un breve stupefacente respiro dagli affanni quotidiani, come la contemplazione del raggio verde del crepuscolo che egli amava.

Saluto tenuto all'apertura del convegno

Aleksej Jastrebov

Comunità russo-ortodossa «Sante Donne Mirofore» del Patriarcato di Mosca a Venezia

È un grande privilegio per me quello di rivolgere a Voi queste parole di saluto che mi sono state concesse dalla gentile prof.ssa Silvia Burini, promotrice di questo convegno. Sono qui nella veste di parroco della Chiesa Russo-Ortodossa di Venezia e quindi appartengo allo stesso ordine sacerdotale di Padre Pavel, per il quale l'abito talare è stato non solamente espressione delle sue convinzioni, che lo hanno portato a vivere intensamente nella fede cristiana, ma anche il motivo del suo calvario. Dico 'grande privilegio' perché c'è anche un'altra ragione per dirlo: ho dedicato allo studio della filosofia di Florenskij qualche anno della mia vita, mentre scrivevo la tesi di dottorato alla Pontificia Università Urbaniana a Roma.

Ecco perché i nomi della cara Nina Kauchtschischwili e di Nicoletta Misler, Pavel Vasil'evič Florenskij, Natalino Valentini, Lubomír Žák, Graziano Lingua e altri colleghi che non cito, sono molto più che nomi di studiosi, sono la tradizione intera della ricezione di Florenskij in Italia. Dai lontani anni Settanta, quando a cura di Pietro Modesto ed Elémire Zolla sono stati pubblicati per la prima volta *La colonna e il fondamento della verità* e *Le porte regali*, l'Italia è stata (ed è ancora) il centro più importante degli studi florenskiani in Europa. Ricordo benissimo la trepidazione con cui Valentini e Žák aspettavano l'uscita della successiva opera inedita di Padre Pavel, pubblicata da Padre Andronik Trubačëv e dai suoi collaboratori in Russia, non solo per tradurla e commentarla, ma anche per dedicarle subito un nuovo studio critico.

Per me, così come per tanti studiosi russi, questo approccio era molto toccante, ma suscitava anche un sentimento di celata gelosia: in Italia si studiava un filosofo russo forse di più di quanto non lo si facesse nella Russia stessa (almeno negli anni a cui mi riferisco). Ecco perché mi sembra una logica



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 10.30687/978-88-6969-350-2/003

conseguenza del passato che oggi in Veneto si organizza un convegno internazionale così imponente.

Non posso non ricordare il 2007, 125° anniversario della nascita e 70° della morte di Florenskij. L'arrivo in laguna, su invito dell'allora sindaco prof. Massimo Cacciari, del Metropolita Kirill di Smolensk e Kaliningrad (attuale Patriarca di Mosca e di tutte le Russie), è coinciso con la conferenza su Pavel Florenskij tenutasi a Palazzo Ducale. Quella visita è stata dedicata anche alle celebrazioni del quinquennio della nostra comunità a Venezia. Così il filosofo e sacerdote russo, attraverso il Patriarca di Mosca e di tutte le Russie, ha gettato un ponte verso una parrocchia molto lontana dalla madrepatria.

Sono passati alcuni anni e la nostra comunità, ormai cresciuta, si avvicina al primo decennio di vita. Ed ecco la figura di Padre Pavel, come benedizione della fede e della scienza rivolta personalmente a me e a tutta la nostra comunità, tornare in laguna e in Veneto con tutto il suo fascino umano e scientifico.

Florenskij per me è stato molto più di un autore da studiare, anzi il suo fascino risiede proprio nel fatto di non limitarsi a essere oggetto di studio, ma nel diventare una parte di noi stessi, in cui possiamo immedesimarci totalmente. Senza mediazioni, lo si accetta *in toto* oppure no. Così rimane per me una personalità del tutto integra: l'educazione, il comportamento, l'attività scientifica o professionale, la natura, la famiglia, i figli e i genitori, la musica, la società, ogni dimensione della vita e dell'attività umana - in tutto ciò lui agiva con grande rispetto e onestà, trovandosi in massima integrità con il mondo circostante. È stato un vero e proprio *microcosmo*, in cui trovava spazio per ogni sapere e attività. Riprendo qui le parole di un altro eminente pensatore russo, P. Sergej Bulgakov che, in un saggio successivo alla morte dell'amico, ha scritto: «Padre Pavel per me non era solo un fenomeno di genialità ma anche un'opera d'arte. [...] L'opera attuale di padre Pavel non sono tanto i suoi libri, le sue idee, le sue parole, ma egli stesso, la sua vita».

Occasioni come questo convegno permettono a studiosi della stessa cerchia di ritrovarsi e condividere un comune sentire, abbattendo gli ostacoli del tempo e dello spazio - esattamente così come aveva scritto nelle sue opere P. Pavel Florenskij, 'il Leonardo da Vinci russo', grande scienziato e martire di Cristo.

Pavel Florenskij. Afterthoughts to a Biography

Avril Pyman

University of Durham; British Academy, UK

Хорошая мысль приходит опосля
(Russian saying)

In 2010, my book *Pavel Florenskij – A Quiet Genius* was published in English and Italian. Since that time, there has been a lively reaction from reviewers and readers and the splendid 2012 CSAR Conference in Venice and Vicenza provided me with a golden opportunity to enlarge on three subjects more specifically than seemed suitable within the framework of the biographical narrative, making use of fresh material which had become available since I had given in the text for publication and seeking to address questions, criticism and some unsolved problems.

Three subjects demanded attention: Florenskij's homoeroticism, about which I have received more personal queries than on any other subject; the vexed question of anti-Semitism, which I have been criticized for glossing over and which has been foregrounded in recent works by other scholars; and the question of "reverse perspective", which has been illuminated by later research. This paper is not intended as a polemic or as self-justification, but as an attempt to explore further controversial issues raised by my readers and to clarify my own viewpoint and share the way in which this has been modified by subsequent reading.

1. Let us proceed, then, to the question of Florenskij and homoeroticism, a term I prefer to homosexuality in this context because of the importance of the classical Eros, Eros the bridge builder, Eros the tragic lover of Psyche, for the whole mind-set of the Silver Age. I am thinking specifically of Viatcheslav

Ivanov, but also of Vladimir Solov'ëv, Berdiaev, and others, who perceived sexual love as compatible with and in some ways complementary to, even conditional on virginity: virginity understood not as something asexual, but as a burning wholeness, complete in itself: *čselomudrie*. Florenskii was at home in this ideological climate, although, in *The Pillar and Ground of Truth*, he subjects the Platonic ethos to a Christian critique, noting the absence of the word "Eros" from the Gospels and writing rather of "philia", brotherly love. This he distinguishes sharply from the homosexuality Rozanov saw as characteristics of the "moonlight" Christian tradition and, in his correspondence with the younger thinker, quite simply and shockingly calls: "sodomy". But to distinguish between "Eros" and "philia" was not necessarily, for Florenskii, to reject the former, nor was his disassociation of homosexuality from Christianity an unqualified condemnation. He never suggests that to live according to the scriptures is easy, although for him as a Christian it was surely obligatory. Yet the idea (or ideal) of "Eros" as an essential component of creativity (and, indeed, of "philia") was not just dear to him, it was fundamental.

It is a widespread assumption that Florenskii was Rozanov's spiritual adviser, an *éminence grise* who discouraged the philosopher's "judaising" philo-Semitism and deployed the authority of the Slavophile tradition of the Russian Church, to which Rozanov was also deeply emotionally attached, to pull him up on sexual questions and also to foster the blood curdling anti-Semitism which was the obverse side of Rozanov's interest in Jews and Jewish religious practice.

This was not so. Florenskii, introduced to Rozanov, as to the Merezhkovskys and other St. Petersburg intellectuals, by his friend El'chaninov who was studying at the University of St. Petersburg while he and Ėrn (all from the same school in Tiflis) were undergraduates at Moscow University, looked up to Rozanov as a famous literary figure who was kind enough to take a warm, human interest in him and his friends and contemporaries, for which he was grateful – though this did not stop him from engaging "most respected Vasilii Vasil'evich" in sparky intellectual debate on the subject of his *Liudi lunnogo sveta* [The Moonlight People]. Defiantly, Florenskii, having switched from mathematics to study theology in the Moscow Academy at Sergiev Posad, takes up Rozanov's term – "sodomy" – but maintains that he was quite wrong to associate it with Christianity. On the contrary, it "was very widespread" in the ancient world "and was always and everywhere associated with a certain kind of refinement, "spirituality", something more lofty, noble or, at any rate, completely permissible and, frequently commendable".

"Surely – he continues – most respected Vasilii Vasil'evich, you of all people, must see that Hellenism is a sodomite flower, not to men-

tion the Eastern cultures”.¹ The only exceptions, he maintains, were Egypt, the Old Testament and Christianity; Rozanov must be blind to identify Christianity with sodomy. Historically, the Church has checked and banned the tendency. Spiritually, Christ offers a compassionate alternative – the possibility of transfiguration and of life after death in a new and glorious body. Nettled by Rozanov’s attempts, by confessing to recent homosexual experiments of his own, disappointing because he found he did not have the taste for such practices, to provoke a more intimate discussion of the problem, Florenskii refers his correspondent to his own article *Types of Growth* and to those chapters of *The Pillar and Ground of Truth* not yet in print (presumably those on Hell, Philia and Jealousy) as expressions of all he intends to confide on the subject:

I don’t have anything of importance to say, even about what sailors do: you trumpet everything to all the world, whereas I have kept silence, keep silence and will continue to do so. [...] The secret of my soul I will confide to Him [Christ, A.P.] and to Him alone, because He is the only one who will weep with me.²

Rozanov, however, continued to probe and eventually elicited a clearly formulated reply:

Everybody has a particular tendency of life, everything he does is seen in relation to this tendency which runs like a red thread through his whole life. By this I mean precisely an earth-bound tendency in everyday life. After long self-examination, I have eventually understood my own tendency. The image for it would be the “school of antiquity” [the philosophical circle, A.P.]. You would call it “S”. That appellation is correct only in the most metaphorical sense, but have it your own way, call it what you will. The essential thing is that it should constitute a close circle, ultimately united in feelings, interests, scholarly and practical undertakings, enamoured of one another and so on and so forth – a circle which encloses and educates its members and, equally, new-comers. Ever since I remember myself (and I remember myself from the age of two or so, if not earlier), this idea, this work, this tendency towards ideal human relationships has been indwelling in me, pulsating in time with my very heart; I breathe it, it nourishes me, it is so much a part of my organism, physical and spiritual, that to

¹ Letter from Florenskii to Rozanov of 21 December 1908, in V. Rozanov, *Literaturnye izgnanniki. P.A. Florenskii, S.A. Rachinskii, IŪ.N. Govorukha-Otrok, V.A. Mordvinova*, edited by A. Nikoliukin, Moskva, Respublika, 2010, 13.

² Letter from Florenskii to Rozanov of 6 April 1909, in Rozanov, *Literaturnye*, 18.

have it removed would kill me, even rot me from within, because this organic need permeates every atom of my being. Symbolically, it finds expression in Greek sculpture and Beethoven's music. I have no idea whether all this is "moral" or "immoral" [...]. I am prepared to talk to God about that and to answer to Him. But as to what other people many think... To speak vulgarly, I don't give a damn [*mne napelevat'*].³

Nevertheless, he admits an element of renunciation. The true "Eros", for Florenskii, remains unattainable, is not to be embodied in individual human relationships in the everyday world, because it is rooted in physical passion as roses are rooted in the dark earth [an expression of Vladimir Solov'ev's much quoted by Blok, A.P.].

Passion, Florenskii continues, is ephemeral but, if deliberately suppressed and sublimated, can lead mere mortals "to such a pinnacle of creativity that they would be unable to bear the rapture of it"; so, yes indeed, "I inwardly renounce Eros for the sake of God but, by doing so, I die". This, he confess, is why he is always sad, even "with Christ".⁴

As a dying man in Sergiev Posad, Rozanov summed up this correspondence in a poem addressed not to his spiritual father (he chose to make his last confession to another, in his view, more traditional priest) but to his *friend* Pavel F...:

- My lands are warm...
- My lands are ancient...
- I am in part from Phrygia...
- And in part from Lydia...
- That was the realm of Croesus and there was gold...
- And they bowed down to Atis...
- I remember Atis...
- And in part Cibebe, Mother of Being...
- For I am from Armenia. From Rus' and from Armenia...
- And my bloods are mixed...
- And I love my new homeland,
- My beautiful Kostroma...
- And my rainy Armenia.
- That is, my rainy Kostroma and hot Armenia.
- My blood is hot
- And a little bit cold.
- Ok, I don't know myself... I love and I love...
- And dream dreams, and wander...

³ Letter from Florenskii to Rozanov of 19 April 1909, in Rozanov, *Literaturnye*, 20-7.

⁴ Letter from Florenskii to Rozanov of 19 April 1909, in Rozanov, *Literaturnye*, 18, 21.

- I deny nothing. But what business of yours are my ancient dreams...
- Which, after all, no one knows about...
- And it is just my heart that sings about them...
- Sings and weeps...
- But as things are I just seem like an ordinary man and simply a priest.⁵

“No one loves Father Pavel, except for me –, his wife Anna is remembered as saying – To love him you have to know how to pity him”. She uses that wonderful Russian word “pozhalet’”, which also implies tenderness and comfort.⁶ When in 1910 Florenskii told Rozanov of his marriage “without being in the least in love”,⁷ the older man replied warmly: “You did right to marry. I think it really was a sign. I thought of you as “S” and impotent. Feeling arises from the body and perhaps it will all come right and feeling will grow and grow...”.⁸ Indeed, Florenskii’s next letter is a poem of praise to his wife: “She was given to me by God – he writes, and quotes Othello – She loved me for the dangers I had passed / And I loved her that she did pity them”.

As he falls asleep in her arms, he confides, he hears her murmur endearments as to an unhappy child. She is his Mother-Earth. He is sure they are having a son.⁹ The letter may sound sentimental but is an attempt to express a relationship of strength and beauty which, though it lacked the glamour of the erotic ideal to which Florenskii had so long aspired, was sealed by sacrament and, at the same time, was human, homely and steadfast; a relationship which was to insure the preservation of his life-work by a loving family.

Anna understood and did not condemn her husband’s essential loneliness and impossible aspirations: “The desire of the moth for the star / of the night for the morrow”.

2. Evidence on the question of anti-Semitism is, as we have seen, also linked to Rozanov and the exposure of Florenskii’s authorship of letters which that maverick thinker published, at his correspondent’s urgent request anonymously, in the exceptionally unpleasant *Olfacto-*

⁵ V. Rozanov, *Apokalipsis nashego vremeni*, edited by A. Nikol’ukin, Moskva, Respublika, 2000, 279. See also Rozanov, *Literaturnye*, 221 and 32.

⁶ O. Bessarabova, *Dnevnik (1915 – 1925)*, in *Marina Tsvetaeva – Boris Bessarabov. Khronika 1921 goda v dokumentakh*, Moskva, Ellis Lak, 2010, 946

⁷ Letter from Florenskii to Rozanov of 16-17 September 1910, in Rozanov, *Literaturnye*, 44.

⁸ Letter from Rozanov to Florenskii of 20 September 1910, in Rozanov, *Literaturnye*, 250. Rozanov is referring to Florenskii’s story of his finding of a four-leafed clover in the same letter in which he breaks the news of this marriage.

⁹ Letter from Florenskii to Rozanov of 9 October 1910, in Rozanov, *Literaturnye*, 44-5.

ry and Tactile Sensibility of the Jews. This was exposed by Nikolīukin, editor of Rozanov's *Collected Works*, in notes to the volume entitled *Sakharna*,¹⁰ as was Florenskii's likewise anonymous authorship of the preface to Novoselov's symposium on *Israel, Past, Present and Future*,¹¹ and subsequently publicised in the West by Michael Hagemeister, for many years *the* authority on the scientist-priest's slowly emerging literary heritage, in an angry and pain-filled article, *Wiederverzauberung der Welt: Pavel Florenskij's Neues Mittelalter* [Reenchantment of the World. Pavel Florenskii's New Middle Ages] in *Pavel Florenskij. Tradition und Moderne*, a volume for the Potsdam Symposium of 5-9 April 2000 published by Peter Lang, Frankfurt-am-Main, 2001.¹² This "outing" of Florenskii appeared to confirm Zinaida Gippius's hints at a "darker side" of his nature and his sinister influence on Rozanov, hints dropped in her 1925 reminiscences *Zhivye litsa*, where, not wishing to expose the embattled priest at a time when, unlike herself and many of their closest friends, he was still resident in the Soviet Union, she had not chosen to enlarge on. From the genuinely "stomach-turning" (to steel a phrase from Dominic Rubin's *Holy Russia. Sacred Israel*¹³) contents of Florenskii's letters about the Jews and blood sacrifice as published by Rozanov, it has been concluded that, as a priest, he wished to inflame his friend against the whole ethos of the Old Testament which he had formerly so overtly preferred to the new. Leonid Katsis's *Krovavyi navet i russkaia mysli'. Istoriko-teologicheskoe issledovanie dela Bejlisa*¹⁴ makes a case even more hostile to Florenskii and the Orthodox Church. The sterner critics of my biography have implied that it is time that Florenskii was "called to answer" not just for his opinions but for the sneaky anonymity he assumed in expressing them...

To begin with the question of "anonymity": Florenskii, for all he could not resist exploring controversial themes in his correspondence with Rozanov, genuinely had no wish to go public either on questions of his own intimate feelings or with his speculations on blood sacrifice; not only did he, as bread-winner for an ever-increasing family, fear for his position at the academy, something he admitted frankly

¹⁰ V. Rozanov, *Sakharna. Oboniatel'noe i osiatatel'noe otnoshenie evreev k krovi*, edited by A. Nikolīukin, Moskva, Respublika, 2001, 488.

¹¹ P. Florenskii, *Sochineniia*, edited by Igumen Andronik (A. Trubachēv), P.V. Florenskii, M. Trubachēva, Moskva, Mysl', 1995, vol. 2, 705-7.

¹² M. Hagemeister, *Wiederverzauberung der Welt. Pavel Florenskij's Neues Mittelalter*, in *Pavel Florenskij. Tradition und Moderne*, edited by N. Franz, Frankfurt-am-Main, Peter Lang, 2001, 21-42.

¹³ D. Rubin, *Holy Russia. Sacred Israel. Jewish Christian Encounters in Russian Religious Thought*, Brighton MA, Academic Studies Press, 2006.

¹⁴ L. Kašis, *Krovavyi navet i russkaia mysli'. Istoriko-teologicheskoe issledovanie dela Bejlisa*, Moskva, Mosty kul'tury, 2008.

to his friend, but he disliked polemics and had no wish to be attacked “from all sides” for touching on the Jewish question in any way whatsoever. As a young man, he had, in a letter of 18 July 1904, confided to Andreĭ Belyĭ his dream of a journal, the authors of which would remain anonymous like medieval craftsmen,¹⁵ and he had been only too happy to refrain from identifying himself in his preface to another controversial Novoselov publication in defence of the *Imĭaslavtsy*,¹⁶ for the Novoselov circle of Seekers after Christian Enlightenment and his Library of Christian thought, which came close to realising the cherished dream of a philosophic circle in which identity would be merged in a high-minded, loving collective. So, on the one hand, we have to deal with a reticent personality who felt no compulsion, as did Rozanov, to publicise every movement of his soul, and on the other, with a priest reluctant to claim the authority of the church for every tentative opinion he was prepared to express to a friend in a private letter or, indeed, to venture in print by way of an anonymous challenge.

Having said this, there is no denying that the discussion of sacrifice and the sacramental qualities of blood took Florenskii far beyond the limits of polite academic speculation. The sister he was engaged in weening from the influence of Gippius and Merezhkovsky’s religious circle told Gippius that he had once said to her that, had he been a priest in ancient Israel, he would have had no hesitation in performing blood sacrifices (Gippius does not say whether on animals or human beings!).¹⁷ Florenskii’s account of how a bee appeared to him as a messenger from a dead friend he had forgotten to commemorate at the altar, buzzed around the chalice and “drank the blood” is almost as offensive as are his evocations of Old Testament sacrifice in the letters to Rozanov. Florenskii’s prose occasionally betrays a Rabelaisian touch which ill assorts with the refined neo-Platonic Orthodox Christianity to which he aspired. From such lapses of literary taste, Hagemester posits a “scurrility”, Gippius a cruel sensuality – which we do not find in the man himself. Contemporaries recall Florenskii as a retiring man, essentially solitary in his concentration, but a kind and attentive, if demanding, friend, an able scientist, a reverend celebrant; his letters show him to have been a dutiful son and elder brother and a loving father, full of imaginative empathy for young children, and, in his last years, a forgiving victim. Un-

¹⁵ Letter from Florenskii to Andreĭ Belyĭ of 18 July 1904, in *Pavel Florenskii i simvolisty*, edited by E. Ivanova, Moskva, Īazyki slavĭanskoĭ kul’tury, 2004, 464.

¹⁶ A. Bulatovich, *Apologiĭa very vo Imia Bozhie i vo Imia Iisus*, Moskva, Religioznofilosofskaiĭ Biblioteka, 1913.

¹⁷ Z. Gippius, *Zhivye litsa*, first published Prague, 1925, but quoted here from *Stikhotvoreniĭa. Zhivye litsa*, series “Zabytaĭa kniga”, Moskva, Khudozhestvennaĭa literatura, 1993, 251.

doubtedly, Florenskii's feeling for the materiality of the sacraments, which he shared with Rozanov, was something which, unlike the latter, he never knew how to express, and his letters to the older writer are not only politically ill-timed but, from a literary point of view, often disastrously inept. Nevertheless, far from glorying in a sinister Slavophile dream of racial purity, Florenskii was perfectly happy to concur with Rozanov's assessment of him as an Oriental and southerner in love with Russia, a psychological replica of his Armenian mother's love for his Russian father, and what we know of his life and loves supports this assessment.

The Jewish question as such was peripheral to Florenskii's sphere of interests: he wrote to Rozanov that he had no idea whether Beilis was actually guilty and he makes clear in his preface to the rather mixed options expressed in *Israel, Past, Present and Future* that "we here are not advocating any political or economic measures"¹⁸ The passions raised by the Beilis case and Florenskii's conviction that Old Testament religion is steeped in the ethos of blood sacrifice did not, as Kačsis gives us to understand, reverberate on through later articles intended for *Na vodorazdelakh mysli* [On the Watersheds of Thought].¹⁹ On the contrary, Florenskii, unlike a great many of his fellow-monarchists and churchmen in Russia, did not ascribe the Bolshevik seizure of power to the Jews, but saw it rather as the "logical conclusion of bourgeois culture".²⁰ His later writings are primarily concerned with being a good steward of God's world, furthering the pursuit of science and technology and preserving and explaining the insights and artefacts of the Age of Faith.

3. It is these artefacts, this study of the way in which material culture can express the immaterial, which brings me to Florenskii's use of the term "reverse perspective" [*obratnaia perspektiva*]. I had assumed, on the authority of Nicoletta Misler,²¹ far more learned in the history of art than myself, that this was indeed a term borrowed from a "German" scholar – to wit – Oskar Wulff. Not being particularly interested in questions of intellectual "priority" or, indeed, "property", I did not even ask myself why Florenskii himself had failed to acknowledge this. However, it turns out that the term was common currency amongst Russian theoreticians of art when Florenskii gave his paper on the subject in 1920, but had simply been forgotten by the time that paper was first published in 1962. "Die umgekehrte Perspektive" was,

¹⁸ Florenskii, *Sochineniia*, vol. 2, 707.

¹⁹ Kačsis, *Krovavyi*, 9.

²⁰ Florenskii, *Sochineniia*, 1999, vol. 3, 367.

²¹ Cf. P. Florenskii, *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, edited by N. Misler, London, Reaktion Books, 2002.

most probably, Wulff's translation of the Russian "obratnaïa perspektiva" introduced by Dmitriï Ainalov, a pupil of Nikodim Kondakov, as early as 1903 in a dissertation for the University of St. Petersburg, which Wulff reviewed. This is, of course, a minor detail, but an interesting one brought to light – for me – by Charles Lock in a groundbreaking essay which may well have escaped the notice of both art historians and Florenskii specialists. The article, published in *Sobornost'* and entitled *What is Reverse Perspective and Who was Oskar Wulff?*, is far more than the review it purports to be of my biography and Clemena Antonova's *Time and Presence in the Icon. Seeing the World with the Eyes of God*.²² Basing his findings on an unpublished dissertation in Swedish by Walman Nyberg, *Inverted Perspective in Visual Art and Controversy: a History of a Critical Concept from the Past Century*, Uppsala University, 2001, Lock points out that Wulff, although he taught at the Universities of Leipzig and Berlin and was, after the Revolution, based in Germany, was in fact a Baltic German from Estonia, educated at the Dorpat (now Tartu) and St. Petersburg Universities, who maintained contact with Russian friends and colleagues throughout the 1920s, collaborating with Mikhail Alpatov on a 1925 book entitled *Denkmäler der Ikonenmalerei in Kunstgeschichtlicher Folge*. Alpatov mentions that, before the First World War, Wulff had actually been employed by the Russian Government at the Russian Institute at Constantinople. He cites Hans Belling's assertion that Wulff was instrumental in procuring Russian icons for Berlin museums before 1914 and that, in 1926, he visited Russia to facilitate a major icon exhibition in Germany featuring works from the Soviet Union. Both Alpatov and Wulff are silent about this latter undertaking in their respective memoirs, unwilling, presumably, each from his own perspective, to draw attention to earlier cross-border contacts in the intolerant nineteen-thirties and nineteen-forties.

Lock concludes that interest in iconic perspective was primarily a Russian phenomenon which coincided with the radical Cubist reworking of West European ideas on the subject which, in turn appealed to Russian collectors, many of whom came from an Old Believer background and recognised "some kinship, even a common cause" with Braque, Picasso and Matisse (who, of course, had been enthused in his turn by the flat surface of the icon when he visited Russia in 1911).

The essay in which Wulff is deemed to have first introduced the term "reverse perspective" was published in 1907 in a Leipzig Fest-

²² Both Lock and Misler name this publication (Cf. Ch. Lock, *What is Reverse Perspective and Who was Oskar Wulff?*, in *Sobornost'*, 1, 2011, vol. 33; Misler, in Florenskii, *Beyond*).

schrift for his teacher, professor Schmarsow,²³ and was conceived in direct opposition to Schmarsow's view that post-Renaissance perspective was the culmination of an evolutionary progression of ideas and should be considered, in every way, even morally, superior to the 'childish' concept of pictorial space found in the Trecento and in Byzantine Art. Interestingly, Wulff championed not only iconic space but was also, like Florenskii's great friend and collaborator, Vladimir Favorskii, who, in 1922, enlisted him to lecture on pictorial space at VKhUTEMAS, intrigued by children's art and the problems of perspective *per se*, not only as a historical or ideological phenomenon.

Whether or not Florenskii knew Wulff personally, there is no doubt that the Russian-German's ideas were common currency in the Favorskii-Florenskii circle around "Makovets", as well as among the art historians and Byzantologists for whom Florenskii wrote his famous piece. The term "reverse perspective" was not new and did not necessarily imply an exact inversion or reverse of pictorial space, but rather the freedom to use spatial concepts in terms of what you know as well as what you see, the possibility of depicting objects from multiple viewpoints and, indeed, of showing various moments of time within the framework of a single picture. Reversed perspective in other words, is objective and embodies not only the subjective point of view of the artist, but the mindset of whole civilisations.

The point I would make from Lock's quite new, for me, angle on the provenance of the term "reverse perspective", apparently long forgotten by the time Florenskii's article resurfaced in Wulff's home university of Tartu, is that Father Pavel was writing not only as a priest and a mathematician, and certainly not as a reactionary *magus* who wishes to "reenchant the world", but as a man closely involved with the art and archaeology of his time. Just as Favorskii, as an artist, was capable of producing images which present "a synthesis of individual expressions", where "each point is stretched out before us like a map and unites separate moments, each of which is seen from a different angle",²⁴ so Florenskii, in his articles for *On the Watersheds of Thought*, expressed with grace and vigour the renewal of the creative impulse stimulated by contemporary physics and mathematics, the topsy-turvy relativity of time and space in that sphere which his father had long since defined as peculiarly his own: on the borderline between diverse disciplines.

Murdered, like so many others of his century, by a regime of monumental human stupidity and savagery that set no value on the complex miracle of life, Florenskii does not deserve to be "called to an-

²³ Cf. H. Weizsäcker et al., *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet*, Leipzig, Hiersemann, 1907.

²⁴ M. Alpatov, *Vladimir Favorskii*, Moskva, Progress Publishers, 1967, 15.

swer” by a judgemental posterity, whether for his sexual tendency or for ill-expressed opinions on *faits-du-jour* essentially peripheral to his interests. Rather, it seems to me, we should be grateful for the example he sets us of fidelity and courage in adversity. If he is a magician, he is no wicked wizard, but one gifted with the conjurer’s ability, so felicitously remarked on by his translator Boris Īakimov, “to pull doves of the spirit from the hat of science”.

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 sovramondo 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.

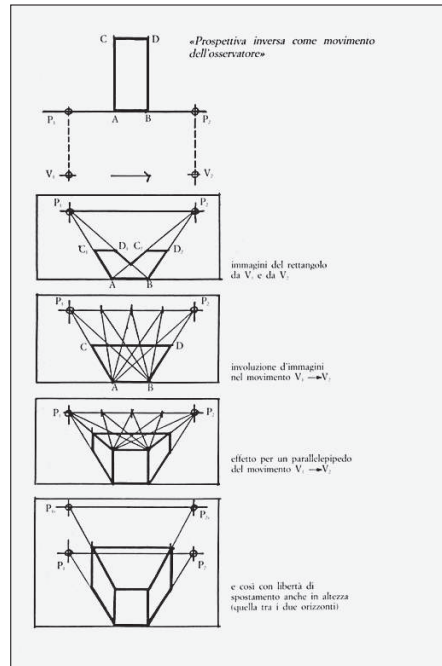
Propongo qui un passaggio del testo che mi sembra particolarmente esemplare del pensiero di Florenskij:

[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.

Prospettiva invertita



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.

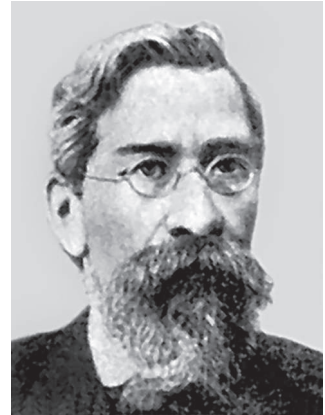
¹⁵ Cf. supra, nota 6.



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.

П.А. Флоренский и художественная культура начала 1920-х гг.

Кирилл Гаврилин

Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова

Деятельность Павла Александровича Флоренского в области обновленного после революции 1917 г. художественного образования развивалась, как известно, в 1918-1925 гг. По воспоминаниям ряда художников того времени, в частности Г. Ечеистова и В. Зерновой,¹ отдельные лекции Флоренского, посвященные русскому средневековому искусству, состоялись уже в 1918-1919 гг. в Первых Государственных Свободных Художественных Мастерских (бывшем Императорском Строгановском училище). Со Строгановским училищем – старейшей школой искусств в Москве, где в начале XX в. преподавали признанные мэтры русского искусства и архитектуры, среди которых архитектор Федор Шехтель, живописцы Михаил Врубель, Константин Коровин, Павел Кузнецов, скульптор Николай Андреев, и многие другие – семья Флоренских была некоторым образом связана, т.к. студенткой училища являлась Ольга Флоренская, сестра отца Павла.

Кроме того, невзирая на революционные перемены, важной частью наследия Строгановского училища стали традиции так называемого русского стиля. Императорское училище, регулярно привлекавшееся к оформлению официальных государственных мероприятий и празднеств в период царствования Николая II (1894 - 1917), прославилось гран-

¹ Е.С. Зернова. *Воспоминания монументалиста*. М. 1985. С. 29.



диозными работами по украшению коронационных торжеств в 1896 году и 300-летия дома Романовых в 1913 году, когда древняя столица, Москва, преображалась в фантастический город, наполненный временными декоративными сооружениями, павильонами, триумфальными арками и настенными росписями в древнерусском стиле. Студенты и преподаватели училища регулярно получали престижные заказы на самые разнообразные проекты со стороны церкви и императорского двора, а также крупных ювелирных фирм – Овчинникова, Хлебникова и Фаберже – создававших предметы роскоши в русском стиле.

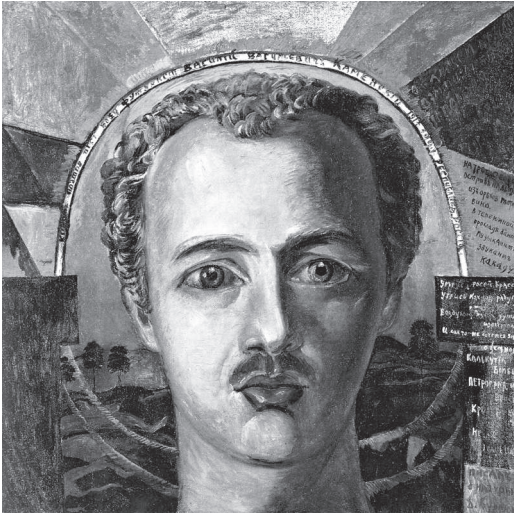
Кроме того, еще в XIX веке Строгановское училище заложило основы научного исследования древнерусской культуры в статьях графа Сергея Григорьевича Строганова, посвященных белокаменному зодчеству города Владимира, и в первой «Истории Русского искусства», изданной в 1879 году, написанной французским ученым Э. Виолле-ле-Дюком по заказу директора училища Виктора Ивановича Бутовского. Этот труд вызвал бурные дискуссии в обществе, а также среди славянофилов и западников, о происхождении и судьбах русского искусства, его своеобразной и тесной связи с Востоком (ибо фантазия Виоле-де-Дюка поставила русское искусство в один ряд с искусством Индии и Персии). Не в этой ли дискуссии берет свои истоки знаменитый тезис Натальи Гончаровой и русских кубофутуристов о приоритетном значении Востока в русской культуре, утверждавших, что «Восток – первоисточник всех искусств, поэтому искусство России несравненно глубже и значительнее, чем все, что было создано на Западе. Запад показал одно: все, что у него есть – с Востока?»²

Так или иначе, но в отличие от Московского училища живописи, ваяния и зодчества с его явной классической направленностью, Строгановское училище в художественном наследии прошлого имело не только классические, но и антиклассические, средневековые и фольклорные истоки, породив московский вариант того стиля, который принято называть неорусским. Даже учебный Музей Строгановки обладал многочисленными памятниками древнерусского искусства. А изданный здесь еще в 1869 году «Строгановский иконописный лицевой подлинник», рукопись XVII века, оказал огромное влияние на изучение русской иконы.³

Хорошо известно, что все это богатое наследие Строгановского училища, включавшее музей древностей, унаследовали пер-

² Н.С. Гончарова. *Предисловие к каталогу выставки картин Натальи Сергеевны Гончаровой, 1900-1913 // Н.С. Гончарова. Годы в России.* Авт.-сост. Е.В. Баснер. СПб. 2002. С. 291.

³ Г.И. Вздорнов. *Строгановский иконописный лицевой подлинник.* М. 1869.



Давид Бурлюк. Портрет поэта-футуриста Василия Каменского. 1917



Симон Ушаков. Спас Эммануил. Москва. XVII век

вые Государственные Свободные Художественные Мастерские и ВХУТЕМАС, разместившиеся после революции в том же здании в самом центре Москвы.

Также хотелось бы отметить роль сценографического отделения Строгановского училища, регулярно участвовавшего в оформлении русских опер и спектаклей, обращавшихся к сюжетам из жизни средневековой Руси, которыми руководили Ф. Федоровский и К. Коровин. Очевидно, однако, археологическое, архитектурное и декоративно-фантазийное начало всех этих произведений, не затрагивающих духовной глубины древнерусского искусства.

Студенты Строгановки, как известно, проявляли самое активное участие в событиях русских революций 1905-1907 и 1917 годов, о чем красноречиво свидетельствуют студенческие рукописные журналы, дошедшие до наших дней.

Многие из этих студентов, поступившие в императорское училище в предреволюционные годы, например, будущий конструктивист К. Медунецкий, известный живописец и график А. Лабас, художник театра и кино П. Галаджев – продолжили свое обучение после победы Октябрьской революции в первых Государственных Свободных Художественных Мастерских и ВХУТЕМАСе, в которые, как известно, было преобразовано Строгановское училище (наравне с Московским училищем живописи ваяния и зодчества). Так что молодые представители русского авангарда 1920-х гг. перешли из императорского Строгановского училища



Четырехчастная икона. Фрагмент. XVI век.
Благовещенский собор Московского Кремля



Андрей Рублев; Троица. XV в. ГТГ

в первые Государственные Свободные Художественные Мастерские и ВХУТЕМАС, не меняя здания и учебных аудиторий, они остались прежними.

Однако система обучения и состав профессоров полностью поменялись. Среди наставников уже в 1918 г. появились К. Малевич, В. Татлин, В. Кандинский, А. Моргунов, А. Лентулов, И. Машков, О. Розанова, скульпторы С. Коненков и В. Ватагин, архитекторы Л. Веснин и С. Чернышев. Лекции читали Вячеслав Иванов, Павел Флоренский и многие другие. С поэтическими диспутами выступали Василий Каменский и Владимир Маяковский (который, кстати, был исключен из императорского Строгановского училища за политическую неблагонадежность в период первой русской революции в 1906 году).

Судя по документам и воспоминаниям, Флоренский читал в Первых Государственных Свободных Художественных Мастерских только лишь отдельные лекции, так же как историк искусства А. Сидоров, поэты В. Маяковский и В. Каменский.

К этому периоду относится портрет поэта Каменского, написанный Бурлюком в 1918 г., возможно под впечатлением от первых лекций Флоренского. В этом портрете художник предпочитает квадратный формат холста и оглавый срез фигуры, напоминающий иконы Древней Руси, например, икону кисти Симона Ушакова «Спас Эммануил» XVII в. Каменский, в иронической интерпре-



Бела Уйтц, *Баталья*. Москва, 1922

Сошествие во Ад. Москва, XVI век. Фрагмент

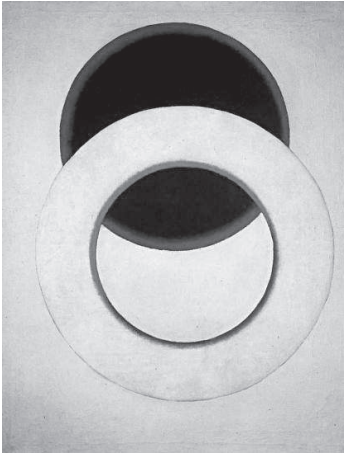
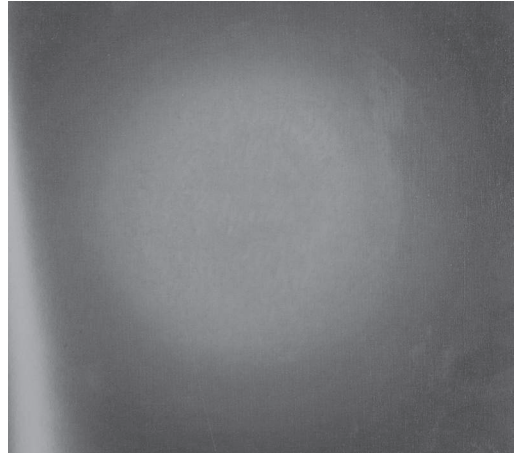


Бела Уйтц, Офорт из серии
«Генерал Лудд». Москва, 1923



Николай Когоут, Буденновец.
Политический плакат времени
Гражданской войны, 1921

Климент Редько,
Восстание, 1925. ГТГ

Александр Родченко, *Белый круг*, 1918. ГРМИван Ключ, *Сферическая композиция красного цвета (Красный свет)*, 1923

тации Бурлюка, предстает как кумир студентов, обоженный пророк, герой студенческих поэтических диспутов, “икона” молодого искусства.

Важно отметить, что в обновленных революцией художественных учебных заведениях была сохранена большая традиция, связанная с изучением древнерусского искусства, преимущественно декоративного, а также древнерусской архитектуры.

Примечательно, что открытие древнерусской живописи, ее великих мастеров, а также их произведений – икон и фресок, – освобожденных от грубых записей и поновлений последующих веков, происходит именно в этот период, когда церковные ценности, объявленные государственным достоянием, впервые беспрепятственно исследуются реставраторами и передаются в музеи.⁴ Именно в эти годы реставрационные экспедиции Грабаря и других специалистов открывают признанные шедевры Андрея Рублева и Дионисия, иконы кремлевских соборов, в том числе знаменитую «Четырехчастную икону», XVI в., композицию которой анализировал в своих лекциях и текстах Флоренский. Эта икона привлекла внимание исследователей и реставраторов в первые годы революции (когда, как я уже упоминал, государство впервые позволило беспрепятственно изучать церковные ценности), не только по причине своей уникальной иконографии, но и ввиду ее исключительной исторической значимости. Написанная в период царствования

⁴ Г.И. Вздорнов. *История открытия и изучения русской средневековой живописи*. М. 1986.

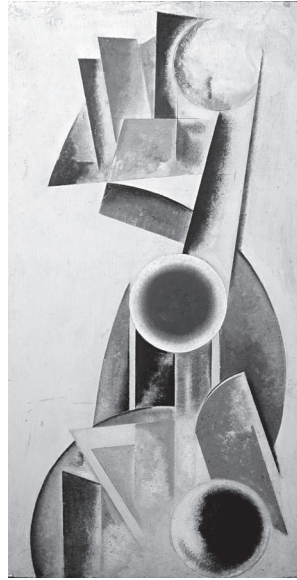


Анализ иконографии. Рисунок Флоренского для лекции
 Богоматерь Владимирская. Константинополь. Первая треть XII века. ГТГ
 Огненное вознесение Ильи Пророка. XVI век

Ивана Грозного, в середине XVI века, эта икона вызвала бурные дискуссии на заседаниях церковного собора 1551 года. Неканоническая иконография и сложная идейная программа, связанная с апологией власти оказались в центре критики оппонентов официальной церкви.

Наряду с «Четырехчастной» реставрируются и исследуются иконостас Благовещенского собора Кремля – домовый церкви русских царей – иконы которого, приписываемые исследователями Рублеву и Феофану Греку, также оказываются в центре внимания Флоренского и подробно рассматриваются в его лекциях.

В 1918 году, в Звенигороде, недалеко от Москвы, в церковном сарае, среди дров и ветхих образов, экспедицией известного художника, реставратора и историка искусства Игоря Эммануиловича Грабаря, были открыты знаменитые иконы «Звенигородского чина» Андрея Рублева. В начале 1920-х раскрыты из-под позднейших записей его же «Троица», также как и некоторые другие иконы из Троице-Сергиевой Лавры, на которые ссылается Флоренский в ряде своих произведений. К числу важнейших открытий этого периода относятся и фрески Рублева в Успенском соборе города Владимира, опубликованные Грабарем уже в 1919 г. До реставрационных открытий 1918-1920-х гг., русская икона изучалась только лишь с точки зрения иконографии и связей с византийским искусством представителями русской иконографической школы в лице Ф. Бу-



Александр Родченко, *Композиция №100*.
Старая иконная доска, темпера. 1920

слаева,⁵ Н. Кондакова,⁶ Д. Айналова. Попытка эстетической интерпретации иконы представителями символистской критики, в частности князя С. Трубецкого, невзирая на известную проницательность, не имела достаточных научных оснований. Поэтому увлеченные иконой художники символизма и первого авангарда находили в ней очарование варварского примитива, указывающего на ориентальные истоки русского искусства (например, в картинах Гончаровой «Архангел» и «Евангелисты») или мифопоэтические образы (например, в произведениях Петрова-Водкина «Купание красного коня», «Петроградская мадонна» и др.).

Сенсационные события послереволюционных лет, связанные с открытием важнейших памятников древнерусской иконописи, радикальным образом изменили всю картину развития русского искусства, вдохновив молодое поколение художников, ставших свидетелями перечисленных событий. Это коснулось представителей как правых, так и левых направлений в искусстве. И если первые объединились вокруг Владимира Фаворского и группы «Маковец», издававшей одноименный журнал (среди которых художники Чекрыгин, Жегин, Чернышев, Шевченко и другие, ув-

⁵ Ф.И. Буслаев. *Византийская и древнерусская символика по рукописям от XV в. до конца XVI в.* // *Исторические очерки русской народной словесности и искусства*. СПб. 1861. Т. 2.

⁶ Н.П. Кондаков. *Иконография Богоматери*. СПб. 1914.



Сергей Коненков, *Павшим в борьбе за мир и братство народов*, 1918. Барельеф. Цемент. ГРМ
Василий Ватагин, *Памятник А. Рублеву*, 1918 (утрачен). Спасо-Андроников монастырь, Москва
Архангел Михаил с деяниями. XV век. Архангельский собор Московского Кремля

леченные духовным содержанием иконы и русской религиозной философией) то вторые отличались формалистическим интересом к иконе, а также более сдержанной и даже осторожной реакцией на лекции отца Павла. Однако, и тех и других объединяет интерес к философии космизма в трудах Н. Федорова, В. Вернадского, П. Успенского и других. Примечательно, что Флоренский, приглашенный во ВХУТЕМАС ректором П. Новицким, был дружен с ним и, таким образом, в какой-то мере вызывал интерес у художников интернациональной группы «Октябрь», основанной Новицким. Среди ярких, но малоизвестных представителей «Октября» я бы хотел выделить венгерского художника Белу Уйтца (Bela Uitz). Впервые приехавший в Россию в 1920 году, он проявил вполне закономерный интерес не только к идеям революции, но и к сенсационным открытиям в области древнерусского искусства, а также прослушал в 1921 году лекции отца Павла во ВХУТЕМАСе. Увлеченность пространственным построением русской иконы и ее образами сказывается в ряде произведений Белы Уйтца начала 1920-х годов. Это известная серия офортов «Луддиты», посвященная английским рабочим – разрушителям машин (их предводитель – Ген Лудд) и созданная под влиянием сочинений Ф. Энгельса. Здесь остроумно сочетаются впечатления от японской гравюры и русская иконография «Сшествие во Ад», где фигура Христа, ступающего в бездну, на поверженные металлические врата Ада, запоры и замки, рассыпанные гвозди, заменена фигурой восставшего рабочего, под ногами которого –

детали разрушенной металлической машины. Явное увлечение лекционной программой отца Павла и анализ пространства иконы сказывается в ряде живописных произведений Уитца, интерпретирующих иконографию рублевской иконы «Благовещение» и еще один вариант «Сошествия во Ад», где фигура Спасителя, протягивающего руку праотцам (Адаму и Еве), заменена схематичным изображением человека. Аналогичная живопись, анализирующая пространство и тело, со всей характерной плоскостностью и ритмикой, напоминающей икону, встречается также в живописи В. Степановой и А. Родченко того же периода. Так, например, двухфигурная композиция Родченко с характерной субординацией фигур так же явно напоминает «Благовещение». На волне энтузиазма и увлеченности иконой, появляются также плакаты, посвященные событиям гражданской войны, среди которых, например, плакат Николая Когоута «Буденовец» (1921). Этот плакат явно отражает массовую увлеченность художников начала 1920-х годов иконой, так что ректор Академии художеств Эдуард Эссен, ссылаясь на лекции Флоренского, говорит о том, что «следует брать для упражнения в композиции иконы, заменяя, скажем, фигуру Георгия Победоносца фигурой красноармейца...» (по воспоминаниям известному графика и книжного иллюстратора Е. Кибрика).⁷

Произведения, схожие с работами Бела Уитца,⁸ мы найдем также у Климента Редько, выполненные в 1921-1923 гг. и многих других молодых художников, переживших новое увлечение русской иконой. Специально отметим, что Бела Уитц,⁹ снова вернувшийся в Москву в 1927 году, прожил в Советском Союзе вплоть до своей смерти в 1972 году (ему принадлежит проект Парка культуры и Отдыха им. Горького – первого парка рабочих, противопоставленного автором буржуазному парку; мозаики и фрески в московском метро в 1930-1950-х годов, и большой ряд других произведений, так что творчество Уитца во многом принадлежит русской культуре).

Мне бы хотелось отметить также особый медитативный строй, казалось бы, беспредметных произведений Александра Родченко и Ивана Клыона, использующих форму круга и круглящийся ритм, заимствованный в ряде рисованных схем отца Павла, ана-

⁷ Е.А. Кибрик. *Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // Вопросы философии*. 1966. № 10.

⁸ Л.С. Зингер. *Образ современника. Советский живописный портрет 1917-1976*. М. 1978.

⁹ Б. Уитц. *Творческий путь*. М. 1932; А.Н. Тихомиров. *Искусство Венгрии IX-XX вв.* М. 1961; В.П. Толстой. *Монументальное искусство СССР*. М. 1978. С. 80, 98; *Малевич о себе. Современники о Малевиче*. Авт.-сост. И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М. 2004. Т. 1, С. 141, 572; *Современная архитектура*, 1928, № 3.

лизирующего «космическую символику» некоторых икон (например, иконы «Благовещение» из Костромской губернии или «Четырехчастной иконы» из Кремля). Такие рисунки появлялись не только в рукописях, но и рисовались мелом на доске перед студентами. Этот рисунок появился в тетрадях Флоренского еще в 1914 году, однако в период чтения лекций после революции, он рисовал подобные иконографические и композиционные схемы мелом на доске, так что они копировались в студенческих конспектах. Подобный метод использовал известный рисовальщик и историк древнерусской архитектуры – С. Ноаковский, меловые рисунки которого восхищали студентов, так, что они разочарованно вздыхали, когда профессор стирал мел с доски, и восторженно аплодировали, когда перед ними появлялся очередной рисунок церкви, существовавший всего лишь несколько минут.

Метафизический круг как символ Троицы, единства Бога, просматривающийся и в рублевской «Троице», и в поясных фигурах звенигородских икон Рублева (они описывают четверть круга), и в домонгольской иконе «Богоматерь Владимирская», интерпретируется Флоренским, Грабарем и другими авторами в целом ряде текстов начала 1920-х годов. Действительно, иконопись была осознана в этот период как искусство, главная цель которого – способствовать углублению в молитву и медитацию: в симметрию непременно вводятся тонко рассчитанные мельчайшие асимметричности, фронтальное положение и спокойствие фигур оживляется едва уловимым движением. Вот почему упомянутые беспредметные произведения Родченко и Клюна носят медитативный характер. Эти картины явно отсылают нас к иконам перечисленного нами ряда. Так, например, огненный шар, обрамляющий фигуру парящего в небесах пророка Ильи на иконе XVI века, узнается нами в известной картине Ивана Клюна. Совмещенные круги в композиции «Четырехчастной иконы», которую анализировал отец Павел в начале 1920-х годов в лекциях ВХУТЕМАСа, мы находим в известной композиции Родченко. Этот же художник передает свои впечатления от анализа иконы Богоматери в другой беспредметной композиции.

Таким образом, подлинное открытие шедевров иконописи, произошедшее в 1918-1925 гг., сопровождавшееся чередой выставок и публикаций, совпало с лекционной деятельностью отца Павла во ВХУТЕМАСе и побудило его к размышлениям над историей древнерусской живописи и анализом ее формальных и духовных особенностей. Неслучайно проект Музея живописной культуры, обсуждавшийся в эти годы, должен был включить в свою экспозицию зал икон и показать связи между иконой и русским авангардным искусством. Кажется не случайным и тот факт, что многие художники авангарда, такие, например, как С.

Адливанкин и А. Родченко, писали свои произведения прямо на старых иконных досках (поверх икон), подобно древним иконописцам, создающим, однако, «новые иконы» для обновленного революцией человека (А. Родченко, «Композиция №100»). Кроме того, известно, что Флоренский неоднократно бывал в гостях у одного из лидеров московского авангарда тех лет – Любви Поповой, где общался не только с ней, но и с другими художниками левого фланга.¹⁰

Художественные опыты, связанные с иконой, коснулись и скульптуры. Речь идет, в первую очередь, о рельефе. Важно отметить, что скульптура, как вид искусства, почти не развивалась в Византии и средневековой Руси. Круглая скульптура (статуя) отрицалась ортодоксальной церковью еще с византийских времен. Православные богословы утверждали, что статуя имеет «идольскую природу», ибо язычники поклонялись «идолам», статуям. Время от времени русская церковь издавала указы, запрещавшие деревянную скульптуру в храмах, так, что деревянные изваяния действительно стали атрибутом лишь сельских, провинциальных храмов в далеких уголках России. Таких, например, как Пермский край, где отголоски язычества были сильны не только среди русских, но и среди населявших эти просторы финно-угорских народов.

Открытие иконы и лекции Флоренского об архаическом искусстве¹¹ побудили некоторых скульпторов обратиться к раскрашенному монументальному рельефу, то есть той разновидности скульптуры, которая, подобно живописи, строит композицию на плоскости.¹² Речь идет о скульпторах Сергее Коненкове и Василии Ватагине, коллегах Флоренского по Первым Государственным художественным мастерским. Известный декрет Ленина «О монументальной пропаганде» (1918 г.) предполагал установку временных памятников (часто из недолговечных материалов) великим философам, писателям, ученым, художникам и деятелям революции во многих российских городах. Ватагин создает памятник Андрею Рублеву, имя которого было обозначено в ленинском декрете. Изображение иконописца построено на тех же круглящихся ритмах, что и его ангелы в иконе «Троица». Гипс и раскрашенная керамика послужили материалами для этого монумента достигавшего четырех метров в высоту.

¹⁰ О встречах Л.Поповой и П. Флоренского см. интервью заведующей отделом графики XX века Третьяковской Галереи Н. Адаскиной: <http://echo.msk.ru/programs/tretiakovka/536549-echo/>

¹¹ P. Florenskij. *Stratificazioni*. Авт.-сост. N. Misler. Reggio Emilia. 2008.

¹² П.А. Флоренский. *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*. М. 1993; P. Florenskij. *Lo spazio e il tempo nell'arte*. Авт.-сост. N. Misler. Milano. 1995.

«Памятник павшим в борьбе за революцию» Сергея Коненкова был установлен в 1919 г. на Никольской башне Московского Кремля (которая является одной из четырех проездных башен Кремля). Все ворота Кремля, в том числе Никольские, по традиции были украшены иконами. Поэтому Коненков делает рельеф иконоподобным, но, как установлено нами, вдохновляется главной иконой Архангельского собора Кремля XV века, которая относится к рублевскому направлению в московской иконописи. Эта икона также была раскрыта от поздних записей в 1918 году и стала сенсацией художественной жизни тех лет. Элегантный, стройный силуэт Архангела с характерным S-образным изгибом фигуры, напоминающей образы эллинистического искусства, кажется невесомым, легко стоящим, как бы оторванным от земли. Этот образ архангела-воителя, покровителя воинов, а также душ умерших, интерпретируется Коненковым в византийско-эллинистическом духе: полубнаженная фигура с распростертыми за спиной огромными белыми крыльями и пальмовой ветвью в руке попирает лежащее на земле оружие. Из грозного воителя он превращается в гения мира, сохраняющего функцию проводника душ, покровителя героев, павших в борьбе за революцию. Охристый колорит иконы с включением красного, белого и золота, и характерная плоскостность композиции, впервые используются Коненковым сознательно. Это необычно для мастера, тяготевшего в большинстве своих скульптур того времени к пластической выразительности архаического варварского примитива, древних славянских статуй богов.

Безусловно, Флоренский, наряду с Грабарем и другими учеными, стал одним из первых интерпретаторов вновь открытых памятников средневекового искусства, что сказалось на массовом увлечении студенческой аудитории иконой и помогло обновить художественный язык советского авангарда, выявив в нем национальную идентичность, представившее наследие средневековой живописи в новом ключе. Так, например, Флоренский в одной из своих лекций рассуждает о шедеврах Дюрера, тяготеющих к средневековой иконографии и позднегоготическому стилю: «при новом строе мысли».¹³ Ранний советский авангард, с присущей ему энергией и энтузиазмом, явно обнаруживает желание наполнить древнерусское наследие «новым строем мысли».

Яркий период увлечения авангардного искусства наследием древней Руси нашел свое трагическое завершение во второй половине 1920-х годов, после ареста и смерти патриарха Тихона, а также многих иерархов церкви. Этот период был ознаменован мощной

¹³ П.А. Флоренский. *Обратная перспектива* // П.А. Флоренский. *Сочинения*. М. 1999. Т. 3. С. 46-98; P. Florenskij. *La prospettiva rovesciata e altri scritti*. Авт.-сост. N. Misler. Roma. 1983.

антирелигиозной пропагандой, агрессивной борьбой с наследием средневековой Руси, вылившейся в закрытие и разрушение церквей, создание общества воинствующих безбожников, издание ряда пропагандистских журналов («Воинствующий безбожник», «Безбожник у станка»).

В своей статье я сознательно избегал подробного анализа текстов П. Флоренского, произведений В. Фаворского и других художников-графиков, а также членов группы «Маковец», подробно освещенных в специальной научной литературе. Мой интерес вызвали художники левого фланга, державшиеся на расстоянии от традиции православия, и тем не менее воспринявшие икону и лекции отца Павла об обратной перспективе и пространственности как важную часть национальной культуры.

Like Night and Day

Pavel Florenskij, Igor' Grabar', and the Fate of Icons in the 1920s

Wendy Salmond

Chapman University, Orange, USA

The preservation of medieval icons in the early years of Soviet power is deservedly considered one of the cultural triumphs of that iconoclastic period, when the very future of icons hung precariously in the balance. The nationalization of church property, the dissolution or destruction of so many monasteries and churches, and the pervasive mood of iconoclasm that followed the Bolshevik Revolution placed Russia's most important icons in a precarious position. Their survival depended on the efforts of a small group of scholars and restorers operating under the aegis of NARKOMPROS's museum and conservation wing (Glavmuzei in its various iterations; later consolidated in the Central State Restoration Workshops).¹ But the physical preservation of icons was not the only challenge. At issue was whether they could acquire an acceptable meaning that would ensure them sanctuary in this hostile new world. For this reason, the language used to talk about icons was particularly important in creating a powerful rhetorical field of protection and validation. My essay considers the metaphorical refashioning of icons, from the unstable transitional years of 1918-1920, when multiple possibilities for the treatment of cultural heritage still beckoned, to 1928-1931, when those pos-

1 For the most authoritative account of the workshops' history and activities, see I. Kyzlasova, *Istoriia otechestvennoi nauki ob iskusstve Vizantii i Drevnei Rusi 1920-30 gody*, Moskva, Izdatel'stvo Akademii Gornyx Nauk, 2000; also G. Vzdornov, *Restavratsiia i nauka. Ocherki po istorii otrkrytiia i izucheniiia drevnerusskoj zhivopisi*, Moskva, Indrik, 2006, 89-135.



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 10.30687/978-88-6969-350-2/007

sibilities had dwindled to a single, ideologically dictated option. In this contentious process, Father Pavel Florenskii and the artist and art historian Igor' Grabar' came to occupy positions on either side of a growing cultural abyss.

For Florenskii, the decades leading up to the 1917 Revolution had been twilight years of transition, as the positivist "daytime culture" he associated with Renaissance humanism gradually expired and a new "nocturnal" world rooted in medieval spiritual values emerged. The icon had long been for Florenskii *the* defining "symbol of the beyond". While at work on his long theoretical essay, *The Stratification of Aegean Culture*, in 1909-10, he had been a witness to the way in which early efforts by private collectors at cleaning icons made these sacred images, so familiar to Orthodox people, newly visible to a modern secular audience as sublime works of art.² It was certainly in part this renewed capacity to appreciate the visual language of medieval culture that encouraged him to predict, in 1913, that

the evening shadow of a new culture that is swiftly approaching us obviously represent[s] a break with the traditions of the daytime culture of the New Age that directly preceded it. Society's invisible arteries and nerves are being nourished and stimulated by the thought of the Middle Ages, which until quite recently was thought dead and buried.³

Florenskii noted the significance, for his view of history, of contemporary man's capacity to see in the icon, not deviations from the normative seeing established in the Renaissance (for him the rational, man-centered daytime culture par excellence), but its own refined language, complete with a coherent spatial and expressive vocabulary (for example, reverse perspective and the force-lines of drapery folds). The icon's reappraisal in the last decades of the Imperial Period would thus have already exemplified for him, not the triumph of secular aestheticism, but «the inexorably advancing destruction of rationalism in all spheres, along every avenue, and in all its fundamentals, and finally the disillusionment with exact science as a system for understanding life».⁴ That this elemental cultural shift might continue its momentum after 1917 must have seemed – for a fleeting moment, at least – a plausible hope to all those who, like Florenskii,

² Cf. P. Florenskii, *Naplastovaniia Ėgejskoĭ kul'tury*, in "Bogoslavskii vestnik", 11/16, 1913, 346-89. For a translation see *The Stratification of Aegean Culture*, in Pavel Florenskii, *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, edited by N. Misler, engl. tr. by W. Salmond, London, Reaktion Books, 2002, 137-73.

³ Florenskii, *Beyond Vision*, 142.

⁴ Florenskii, *Beyond Vision*, 142.

looked for a way to help icons, and the cultural values that shaped them, survive the dictates of an atheist and materialist regime. Despite the destruction wrought by the Revolution, Florenskii held out hope that icons might continue to live in their natural habitat or ecosystem as the active centre of a synthetic experience within liturgical space.

In November 1918, a Commission for the Preservation of Art and Antiquities was established at the Troitse-Sergieva Lavra, one of Russian Orthodoxy's holiest sites, and Florenskii was appointed its academic secretary. For the next two years, he laboured to bring order to the Lavra's chaotic storerooms, with their mix of priceless treasures and pedestrian artefacts, through a process of systematic inventoring and analysis.⁵ Together with Count Iŭrii Olsuf'ev, he devised an exceptionally nuanced descriptive system for dating and attributing the Lavra's icons, rooted in empirical observation and a scientific method of comparing minute stylistic variations.⁶ Steeped in the cultural values of the Silver Age and well read in contemporary German art history, he was fully alive to the aesthetic considerations that dictated the creation of a hierarchy of values within the rich archaeology of the Lavra's collections. Thus, icons of the "New Time" (of the eighteenth and nineteenth centuries) were to be separated out from the medieval icons proper, while each icon's capacity for communicating the canonical purity of its prototype was duly noted using an exacting formalist terminology.

Florenskii also supported the cleaning of icons, as a means of restoring their link with their original prototypes in a way that perfectly mirrored his image of the iconostasis as a window providing access to the beyond with greater or lesser clarity. The Lavra was the first regional branch of Glavnauka's Moscow icon restoration workshops to be created after 1917, and thus the first step in a crusade to recover the lost history of icon painting on a national level.⁷ The practical work of restoration and classification that went on at the Lavra during Florenskii's brief tenure there was not intrinsically alien to his worldview. In fact, the very concept of revealing, uncovering, and "removing veils" (layers of dirt, soot and overpaint) that made up the icon conservator's art was remarkably well suited to

⁵ On the Commission see M. Trubachëva, *Iz istorii okhrany pamiâtnikov v pervye gody Sovetskoï vlasti. Komissiiâ po okhrane pamiâtnikov iskusstva i stariny Troitse-Sergievoi lavry 1918-1925 godov*, in *Muzei* 5, Moskva, 1984, 152-64.

⁶ For examples of the forms that Olsuf'ev and Florenskii designed to inventory and describe the Lavra's icons, see Vzdornov, *Restavratsiia*, 181.

⁷ The number of old icons within the Lavra complex was so great that Glavnauka's Moscow restoration workshops opened their first branch there in 1918, staffed by Grigoriï Chirikov and other experts from the Kremlin commission, under the supervision of Igor' Grabar' and Aleksandr Anisimov.

Florenskii's metaphorical cast of mind, and no doubt enlivened his understanding of the icon's symbolic system, albeit on the level of the earthbound, material "here" rather than the spiritual "beyond".⁸ Patriarch Tikhon (Bellavin) gave his personal blessing to the work of the icon restoration studios, entrusting its co-directors, Igor' Grabar' and Aleksandr Anisimov, with overseeing this ideologically fraught project.⁹ But in private correspondence Florenskii shared with the Patriarch that his personal concern as a member of the Commission was to ensure that religious sensibility should not be offended as a result of the purely technical and ostentatiously scientific process of cleaning the Lavra's icons, among them Andrei Rublëv's icon of the Old Testament Trinity.¹⁰ The orderly process of inventorying, describing, and restoring icons, and ultimately plumbing the mysterious link between their material form and spiritual content not only coincided with Florenskii's scientific training, it also answered that all-encompassing search for relationships between inner and outer, below and beyond, on which his entire world view was based. This harnessing of the scientific method in the service of greater spiritual goals is reflected in the title of a work that Olsuf 'ev and Florenskii completed together in 1922, but which remained unpublished: *Symbols of the Beyond: An Analysis of the Icons of the Troitse Sergieva Lavra as an Experiment in Iconology*.¹¹

Much of Florenskii's theoretical writing during the period of his work at the Lavra focused on the latter's survival as an organism made up of integrated and inseparably linked parts. In this respect his personal philosophical worldview seemed to coincide harmoniously with the enthusiastic embrace by early Soviet museum theorists of the *istoriko-bytovoï muzeï* [the museum of everyday life and history] a space in which objects lived rich interconnected lives as integral parts of the cultural environment that produced them.¹² His vision of the Lavra as a living museum in which works of art (icons as well as the embroideries, liturgical plate, books, and other con-

⁸ Of the devotional icons belonging to St. Sergii of Radonezh, the Lavra's founder, Florenskii wrote: «The artist doesn't compose an image out of himself, but merely removes the veils from an image that already exists. He doesn't apply colors to the canvas, but, as it were, cleanses it of its extraneous deposits, "zapisi" of spiritual reality».

⁹ See I. Kyzlasova, *With Patriarkh Tikhon's Blessing: Protecting and Restoring Works of Early Painting, in Treasures into Tractors. The Selling of Russia's Cultural Heritage, 1918-1938*, edited by A. Odom, W. Salmond, Washington DC, Hillwood Estate, Museum and Gardens, 2009, 57-61. Also A. Pyman, *Pavel Florenskii. A Quiet Genius*, New York-London, Continuum, 2010, 131.

¹⁰ See Kyzlasova, *With Patriarkh*, 60-1.

¹¹ *Simvol'ny gornevo. Analiz ikon Troitse-Sergievoi Lavry kak opyt ikonologii*.

¹² On the theory of the *bytovoï muzeï*, see M. Kaulen, *Muzeï-khramy i muzeï-monast'ryi v pervoe desiatiletie Sovetskoi vlasti*, Moskva, Luch, 2000; also B. Shaposhnikov, *The Museum as a Work of Art*, in "Experiment", 3, 1997.

tents of the Lavra's churches, sacristies, and storerooms) continued to live in their natural habitats is poignantly recorded in his lectures to the Commission in late 1918 and 1919, and his articles inspired by the Lavra's history and spiritual atmosphere.¹³ In his evocation of the modern world of museums, he conjured up the sad picture of animals confined in cages, exhibits pickled in jars of alcohol, a shaman's tambourine lying in a dusty ethnographic museum case.¹⁴ It was precisely this fate that he dreaded for the icons of the Lavra. Like his friend and fellow Commission member Pavel Kapterev, working on the geology, fauna and flora of the Lavra, nothing could be more destructive than the removal of any single piece of its habitat. To do so was to "rip it out by the roots," to "loose three quarters of its value," and in the process to destroy the *genium loci*, the richly layered archaeological site that gave it meaning.¹⁵ This heart-felt imagery of thoughtless damage and destruction visited on a complex system, whether historical, geological, or liturgical, permeated the deliberations of the entire Commission. Even those aesthetes of the pre-revolutionary era who had heralded the icon as a great work of art earned Florenskii's ire:

Taking just one facet for the whole thing, he tries to cut the threads or the main arteries connecting it to other facets, but which he doesn't notice, he destroys the unity of content and means of expression, he destroys the style. The work of art is artistic only in the complete presence of its conditions...¹⁶

That there was an inherent, though unstated difference of mentality and outlook between Florenskii and his closest colleagues on the Lavra Commission on the one hand, and those in charge of icon restoration initiatives in Moscow on the other, became evident with the arrival, in early 1920, of new administrative direction in the form of art historian Nikolaï Shchëkotov and others more attuned to the dynamic tempo of restoration and discovery that was the order of the day. In a series of SOVNARKOM decrees issued that April and June, the first intrusions were made on the Lavra's organic unity, with the sequestering of its artistic and historical valuables in a newly formed museum, while the buildings deemed of no artistic value were turned

¹³ I.e., *The Troitse-Sergieva Lavra and Russia, The Most Venerated Icons of St. Sergii, Celestial Signs, Reverse Perspective, Amvrosii, Fifteenth-century Master-carver of the Troitse Monastery, Iconostasis*.

¹⁴ P. Florenskii, *The Church Ritual as a Synthesis of the Arts*, in Florenskii, *Beyond Vision*, 102.

¹⁵ For Florenskii's elaboration of this idea, see Florenskii, *Beyond Vision*, 95-111.

¹⁶ Florenskii, *Beyond Vision*, 107.

over to the local Soviet.¹⁷ Although Florenskii and Olsuf 'ev were retained for their acknowledged object expertise, they were now manifestly unsuited to oversee the management of a task that was already moving in directions inimical to their most cherished ideas. As more and more icons were cleaned and removed from monasteries and churches to the premises of the State Restoration Workshops in Moscow, or the storerooms of the State Historical Museum, a vision of art in its natural habitat came to seem increasingly irrelevant and counterproductive to the goals of Soviet museum science.

Very early in the 1920s the icon became a pawn in the increasingly brutal anti-church rhetoric inspired by the campaign to confiscate church valuables ostensibly in aid of the Volga famine victims. In addition to the crude slogans of militant atheism that branded icons as a particularly noxious means of drugging the masses, another kind of rhetoric was now deployed, one associated with the enlightenment values of science and the museum. No-one was more committed to these values than Igor' Grabar', whose buoyant, go-getter personality dominated the practice of Soviet restoration throughout the decade. The inner divide between Florenskii's view of the icon and Grabar's art historically informed perspective was most strikingly expressed in their attitude towards the lighting best suited to an icon's display. In his beautiful description of the conditions under which an icon lives its full life, in *The Church Ritual as a Synthesis of the Arts*, Florenskii explained that

for the icon's artistic existence its illumination should be exactly that under which it was painted. In this instance, the illumination is quite unlike the dispersed light of the artist's studio or the museum gallery, rather it is the uneven and irregular, flickering and perhaps partially twinkling light of the icon lamp. Calculated [to be seen] in the play of a flickering flame that moves with every breath of wind, making allowance ahead of time for the effects of coloured reflections from the bundles of light passing through coloured, sometimes faceted glass, the icon can be contemplated as such only in the presence of this stream, only in this flood of light, fragmenting, uneven, seeming to pulsate, rich in warm prismatic rays—a light which all perceive as alive, warming the spirit, emitting a warm fragrance. Painted under more or less the same conditions, in a half-darkened cell with a narrow window, lit with several kinds of artificial lighting, the icon comes to life only in

¹⁷ For the sequence of decrees on the Lavra's fate after 1917, see <http://qrsp.ru/1-noyabrya-1918-goda-prinyato-postanovlenie-sovnarkoma-rsfsr-o-nacionalizacii-troice-sergievoj-lavry-sredi-ego-punktov-sozdanie-komissii-po-oxrane-pamyatnikov-iskusstva-i-stariny-troice-sergievoj-lav/> (last visit: June 2015).

corresponding conditions. Conversely, it grows numb and distorted in conditions which, in abstract and general terms, might seem the most favourable for works of the brush—I am speaking of the even, calm, cold and strong lighting of the museum. And many peculiarities of the icon which tease the sated gaze of modernity—the exaggeration of certain proportions, the accentuation of lines, the profusion of gold and gems, the frame and the haloes, the pendants, the brocade and velvet veils sewn with pearls and precious stones—all this, seen in conditions natural to the icon, exists not at all as piquant exoticism, but as the essential, absolutely unremovable, one and only means of expressing the spiritual content of the icon, i.e. as the unity of style and content, in other words—as authentic artistry.¹⁸

Compare this with Grabar's confident insistence (later in the decade, but consistent throughout his career) on the necessity for removing icons to the safety of the museum:

[I]n the North, where darkness prevails for the greater part of the year and the air is damp, pictures naturally suffer the greatest damage. Such, moreover, as are exhibited in well-lit galleries can be preserved better than those that are kept in badly lighted churches, where candles, church lamps, and incense spread a daily coat of smoke over them.¹⁹

As a man exceptionally well informed about modern museum practices and yearning to show the outside world the astonishing achievements of Soviet conservation under the most trying of conditions, Grabar' epitomized the spirit of the modern museum as it developed in the twentieth century — the world of white gloves and climate control, of selective culling so that only the best are displayed and the viewer's aesthetic contemplation is not compromised, of the art museum as a sanctuary removed from the lowly distractions of *byt*.

At the same time, Grabar' was fully alive to the ideological complexity of the project to rehabilitate icons in a climate that was becoming increasingly strident in its attacks on religion. As early as 1919, he had advanced the notion of restoration as a secular "miracle" — the scientific equivalent of the icon miraculously made new by

¹⁸ Florenskii, *The Church Ritual*, 107. Avril Pyman has pointed out, however, that Florenskii could also argue the opposite case for the most effective display of icons. See Pyman, *Pavel Florenskii*, 135.

¹⁹ I. Grabar, *Ancient Russian Painting. Icons from the 12th to the 18th Centuries*, in *Ancient Russian Icons Lent by the Government of the USSR to a British Committee and Exhibited by Permission at the Victoria and Albert Museum, South Kensington, 18th November to 14th December, 1929*, London, 1929, 5.

divine intervention. As the 1920s progressed, there emerged a new metaphor of the icon as a noble but passive victim — a singular survivor deemed worthy of emancipation from its enslavement to superstition and brought safely into the controlled light of modern secular consciousness. Russia's most sacred icons were like patients in a sanatorium, rescued from the dangerous clutches of the church and cult practices, their physical wounds and illnesses scrupulously tended to while their spiritual aura was deliberately allowed to wither.²⁰ Obligated, in the perilous climate of 1931, to defend the work of the Central Restoration Studios against charges of anti-Soviet activity, he countered that

the entire activity of the workshops in restoring icons was genuine anti-religious work, for in removing from the iconostasis icons which were sometimes “miracle-working”, the Central Workshops transferred them on to various museums, thereby unshackling works of art and turning them into museum exhibits. Suffice it to mention such celebrated works as the Vladimir Mother of God from the Moscow Dormition Cathedral, the Don Mother of God from the Annunciation Cathedral [of Donskoï Monastery], the Trinity from the Sergieva Lavra, all now in the Tret'jakov Gallery.²¹

In 1929, Grabar' presided over the first major exhibition to introduce the Western world to the icon-as-art, a traveling exhibition of 150 icons chosen to illustrate two central themes: the triumphs of Soviet restoration and the emergence of a new history of medieval painting in the light of what that restoration had uncovered.²² In the catalogue for the exhibition, and in numerous interviews he gave, Grabar' evoked the motifs of liberation, emancipation, and enlightenment as a framework in which icons might make their final passage from the sphere of the church to that of the modern museum and ultimately the individual art collector. In releasing them from the prison of their silver jeweled covers and the layers of over-painting added by an insensitive clergy, Grabar' transformed icons from

²⁰ Thus, describing an exhibition of restored icons in 1927, Grabar' wrote: «It's not so much an exhibition of works of art as we're used to seeing them in our museums, as a demonstration of restoration methods, developed by contemporary science and practice [...] they are not permanent exhibits as in other museums, but just temporary guests, they are patients, brought in for a short time for treatment to this curious “restoration” sanatorium».

²¹ I. Grabar', Letter concerning an article in “Bezbozhnik”, 25 March 1931. OR GTG, f. 106, 540, l. 5 ob.

²² On the exhibition see W. Salmond, *How America Discovered Russian Icons: The Soviet Loan Exhibition of 1930-32*, in *Alter Icons: The Russian Icon and Modernity*, edited by D. Greenfield, J. Gatrall, University Park, University of Pennsylvania Press, 2010, 128-43.

active to passive entities, from emitters of light to objects of enlightened investigation and intervention (the role of X-rays, for instance). Above all, he firmly established the physical form of the icon as its highest meaning. In doing so, and of necessity, he asserted the ultimate triumph of that daylight consciousness and vision whose decline Florenskii had believed was at hand — «exact science as a system for understanding life».

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 riverberi 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); «chiarimo 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.

L'ontologia del volto-sguardo nell'estetica di Pavel Florenskij

Natalino Valentini

Istituto Superiore di Scienze Religiose A. Marvelli, Rimini; Università di Urbino, Italia

Sommario Premesse. – 1 Le forme dell'estetica. – 2 L'idea, il volto e lo sguardo. – 3 L'icona del volto-sguardo. – 4 L'insidia dell'idolo-maschera sul volto-sguardo.

Premesse

La concezione estetica e metafisica di Florenskij è animata dalla convinzione che in fondo ci siano «solo due esperienze del mondo: l'esperienza umana in senso lato e l'esperienza "scientifica", cioè "kantiana", come ci sono due tipi di rapporto con la vita: quello *interiore* e quello *esteriore*, come ci sono due tipi di cultura: contemplativo-creativa e rapace-meccanica».¹ Siamo di fronte a due opposte prospettive di senso: l'aprirsi del *volto* (*sguardo*), a partire dalla vita interiore, verso la via della conoscenza *contemplativa*, oppure l'esteriore e rapace dominio del mondo e delle sue creature, una voracità che trasforma il volto in maschera, ormai privo di sguardo. *Contemplare* è la forma interiore della conoscenza, il dischiudersi meravigliato dello sguardo verso un mistero che interpella e attende di essere riconosciuto nella sua essenza. Conoscere, per Florenskij, implica sempre *vedere* una cosa nel suo significato, nel suo dono di sapienza, nella ragione della sua esistenza, ove il criterio razionale indica una direzione e mai è confuso con il fine ultimo della cosa e del suo accadimento.

All'interno della vasta e multiforme produzione scientifica, filosofica e teologica di Florenskij, spicca per rigore teoretico e intensità spirituale il suo personalismo iconico. Con questo contributo ci limitiamo pertanto in questa sede a mostrare l'assoluta rilevanza del *volto* quale centro simbolico del-

¹ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Mislser, Roma, Casa del libro, 1983, 92.



la sua filosofia della persona; il volto-sguardo nel quale è impressa la sostanza ontologica della persona, ma nel quale può aver luogo la teofania dell'Essere. Anche per Florenskij infatti, come più tardi per Simone Weil, «una delle virtù capitali del Cristianesimo, oggi misconosciuta da tutti, è che la salvezza sta nello sguardo».² Ciò è comprovato dal fatto che, come precisa la stessa pensatrice,

lo sguardo rivolto alla perfetta purezza ha la massima efficacia proprio nei momenti in cui si è, come si suol dire, maldisposti, in cui ci si sente incapaci di quell'elevazione dell'anima che si addice alle cose sante, poiché allora il male, o piuttosto la mediocrità, affiora alla superficie dell'anima, nella posizione migliore per essere bruciata al contatto col fuoco.³

1 Le forme dell'estetica

Pur non avendo dedicato una trattazione esplicita alla teoria estetica, tuttavia, all'interno della sua vasta e composita produzione scientifica, Florenskij riserva una cura del tutto particolare a questa dimensione e nel corso della sua breve e intensa esperienza di vita e di pensiero dispiega ed elabora differenti forme e prospettive estetiche. L'estetica innerva la tessitura di gran parte dell'opera del pensatore russo, assumendo una propria rilevanza e peculiarità nelle diverse fasi del suo cammino, caratterizzandosi di volta in volta come estetica *integrale*, *fiabesca*, *mistagogica*, *pastorale* e *scientifica*. Ognuna di queste differenti forme del pensiero estetico florenskiano meriterebbe un'accurata e sistematica indagine interpretativa, soprattutto in ragione della straordinaria percezione della bellezza che ha contraddistinto la sua concezione integrale della realtà e del mondo. Tuttavia, non potendo proporre questo confronto, ci limitiamo a osservare che in fondo il tratto distintivo comune a queste differenti prospettive estetiche risiede essenzialmente nel fondamento ontologico e salvifico del volto-sguardo, nell'attenzione verso la presenza del mistero non *al di là* del mondo, ma *dal di dentro* di esso. Si pensi al *volto misterioso della natura*, che il pensatore russo scorge ancora in tenera età (come sappiamo dalle sue *Memorie*), grazie all'originaria percezione del mondo del bambino incentrata essenzialmente nella percezione *estetico-simbolica* che costituisce il fulcro della conoscenza mistica e ontologica del mondo. La caratteristica di questa percezione estetica consiste nella ricerca dell'unità sostanziale delle cose, riconoscendo a esse un vero e proprio "volto" interiore. Il

² S. Weil, *Attesa di Dio*, Milano, Rusconi, 1972, 159.

³ Weil, *Attesa di Dio*, 159.

bambino dispone di un particolare sguardo estetico e poetico, di un suono musicale della vita, che lo conducono verso una percezione integrale della realtà, il “volto” profondo delle cose e allo stesso tempo il mistero dell'attività creativa. Infatti,

la percezione infantile è più di tipo estetico rispetto a quella di un adulto, più scientifica, o quantomeno pseudoscientifica [...]. Nella percezione infantile, perciò, ogni singolo oggetto - quando è osservato esteticamente - è completamente chiuso in se stesso, e dalla sua unità non c'è passaggio possibile all'unità chiusa di un altro oggetto [...]. La percezione infantile supera la frammentazione del mondo *dal di dentro*. È dal di dentro che si afferma l'unità sostanziale del mondo, dovuta non al tale o al tal altro segno generico, ma percepibile senza mediazione quando l'anima si fonde con i fenomeni percepiti. Si tratta di una percezione mistica del mondo.⁴

L'iniziazione al mistero sta a fondamento di questa visione sapienziale dell'esistenza, e di questa estetica mistagogica è intrisa tutta l'opera di Florenskij, non tanto in senso dottrinale, quanto esperienziale, come via dello *sguardo* e dell'*attenzione* verso la presenza del mistero non al di là del mondo, ma *dal di dentro* di esso. La percezione viva del volto misterioso delle creature e delle cose è come l'inizio di ogni nuovo atto creativo e di ogni apertura verso la vera conoscenza. L'attenzione verso ogni piccolo dettaglio, il minimo particolare, ogni fenomeno apparentemente più ovvio e modesto, rientra nella convinzione che sotto la “maschera” del visibile si celi sempre il volto misterioso e non sempre visibile della realtà:

Nei meandri della realtà fisica giace il mistero, che dietro al corporeo si cela ma che corporeo non è, e il corporeo del mistero non solo non cancella il mistero stesso, ma anzi in determinate occasioni può essere a propria volta cancellato.⁵

Dalla percezione di questo volto, e dall'interrogazione che questo suscita, ha origine ogni autentico atteggiamento sapienziale, ma anche scientifico, verso la realtà conoscibile, e di questo Florenskij resterà fermamente convinto fino agli ultimi anni di vita. La ricerca del volto celato delle creature è ciò che attrae e appassiona più intensamente il giovane Pavel, soprattutto a partire dalle realtà materiali più umili, discrete, modeste: le forme irregolari della natura, l'acqua del mare, la roccia, le pietre, gli uccelli, gli alberi, le

⁴ P. Florenskij, *Ai miei figli. Memorie di giorni passati*, a cura di N. Valentini, L. Žák, Milano, Mondadori, 2003, 127.

⁵ Florenskij, *Ai miei figli*, 225.

piante, i fiori... Emblematiche restano a riguardo alcune delle sue emozionante, lucide e trepidanti narrazioni d'infanzia dedicate soprattutto alla natura, che attestano in modo assai eloquente il senso di questa originaria percezione estetica. Tra le tante, ci permettiamo di rimandare alle sorprendenti considerazioni riservate dal piccolo Pavel alla viola, dalle quali affiora l'originaria percezione estetica dello sguardo:

Certo, sapevo perfettamente che io e la viola non avevamo nulla in comune, come sapevo che la viola non aveva occhi [...]. Ricordo bene la sensazione improvvisa e tutt'altro che banale di sguardi che si incontrano, di occhi che si fissano: qualcosa balugina, forte, per poi cessare; del resto un'osservazione tanto diretta del volto della Natura non si potrebbe reggere a lungo. Pur fugace, quella sensazione dava la certezza assoluta dell'autenticità dell'incontro: ci eravamo visti l'un l'altra e l'un l'altra ci eravamo compresi; e non solo io capivo lei, ma ancor più lei capiva me. E io sapevo che lei mi conosceva e mi vedeva ancora meglio di quanto la vedessi io, e soprattutto sapevo che mi voleva bene [...]. Dove prima non c'era nulla, di colpo spuntava uno sguardo: ora tenero, profondo e pieno di attesa nei miei confronti, ora furbo-allegro, che mi diceva che io e la natura sapevamo quel che gli altri non sapevano e non dovevano sapere.⁶

Solo a partire da queste lucide percezioni dell'infanzia possiamo cogliere l'assoluta rilevanza ontologica e mistica che il simbolo incarnato del volto progressivamente assume nel pensiero di padre Florenskij. Dall'incontro misterioso con il volto-sguardo delle cose e delle creature prende forma una bellezza generata dallo stupore, che è all'origine di ogni forma di conoscenza, una sorta di scaturigine del pensiero filosofico, teologico e scientifico. Lo stupore è infatti l'impulso primigenio del pensiero creativo, il vero ordinamento dell'anima in filosofia.⁷

In profonda consonanza con alcune prospettive di pensiero antiche e moderne, che giungono fino all'estetica kantiana, lo stupore viene considerato da Florenskij un effetto del tutto naturale delle finalità che osserviamo nell'essenza delle cose (in quanto fenomeni), l'unione di quella forma dell'intuizione sensibile (che chiamiamo spazio) con la facoltà dei concetti (l'intelletto), qualcosa che dilata l'animo in cui trovare l'ultimo fondamento di quell'accordo. Ora,

⁶ Florenskij, *Ai miei figli*, 127-8.

⁷ P. Florenskij, *Stupore e dialettica*, a cura di N. Valentini, Macerata-Roma, Quodlibet, 2011.

tale finalità delle cose è, per quanto la si valuti soggettivamente, la *bellezza*; essa, però, è anche più della bellezza, in quanto sottostà a un giudizio *oggettivo* e dunque si rivela *una perfezione relativa* della cosa. La perfezione relativa della cosa, esperita come sua bellezza, funge – dunque – da fonte di *stupore*.⁸

Non si tratta di un'intuizione episodica e marginale nell'opera del Nostro, bensì uno dei cardini della sua concezione estetica nella quale convergono verità e stupore, bellezza e perfezione, già al centro del suo capolavoro⁹ e delle sue lezioni allo VChUTEMAS, nelle quali tra l'altro si precisa che la radice del termine russo *celo* ("intero", ma anche "integro" e "perfetto") è la stessa di *celyj* che traduce il *kalòs* greco. Il concetto di *celomudrie* sottolinea quindi l'integrità interiore della persona, la sua bellezza interiore il «portare alla perfezione nella bellezza».¹⁰

Queste diverse forme del pensiero che dispiegano progressivamente la sfolgorante "metafisica concreta" (*konkretnaja metafizika*) del pensatore russo, scaturiscono in gran parte da una particolare percezione estetica che assume poi la struttura di una vera e propria *estetica integrale* in grado di tenere insieme in modo sotteso eppure inscindibile, "teodicea" e "antropodicea". Le ardite teorie celesti sul senso ontologico più recondito delle verità spirituali e sull'essenza del simbolo mediante la percezione viva dei "due mondi", visibile e invisibile, potevano così intrecciarsi, in modo complementare, con le avvincenti teorie cosmologiche e biologiche, le tesi sulla spazialità e la temporalità, l'arte e il linguaggio umano, il simbolo e la forma. Teorie del cielo e teorie della terra, "teodicea" e "antropodicea", ognuna singolarmente e viepiù unitariamente, hanno l'intento di disvelare il mistero del reale, nel quale senza saperlo, distrattamente abita l'uomo. La duplice prospettiva ha infatti il compito di accompagnare la creatura sull'orlo del visibile, sul confine tra i "due mondi", fino a lasciar intravedere l'interezza delle forme che la inabitano e le vie simboliche della conoscenza che al senso conducono. Rifuggendo da ogni emotivismo psicologico o "sentire" soggettivo esteriore, sempre alla ricerca di un nuovo orizzonte ontologico e spirituale, Florenskij diviene pertanto non solo «l'iniziatore di una nuova disciplina teologica: l'*estetica pastorale*»,¹¹ ma soprattutto il teorico e lo sperimentatore di una sorta di epistemologia estetica in gran parte

⁸ Florenskij, *Stupore e dialettica*, 66-7.

⁹ Cf. P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, a cura di N. Valentini, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 2010.

¹⁰ P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, a cura di N. Misler, Milano, Adelphi, 1995, 258.

¹¹ V. Ivanov, *L'estetica di padre Pavel Florenskij*, in "Istina", 37, 1992, 38-42.

ancora da esplorare in tutta la sua originalità e potenzialità teoretica a partire dagli scritti di filosofia della scienza¹² nei quali confluiscono in prospettiva interdisciplinare i diversi saperi.

2 L'idea, il volto e lo sguardo

Ma queste prospettive estetiche indagate e percorse da Florenskij con inaudito vigore teoretico e creativo hanno una loro matrice comune. Nulla meglio del volto può evocare e rendere materialmente presente l'incontro tra natura e mistero, fenomeno e noumeno, esperienza e trascendenza, esteriore e interiore, visibile e invisibile. Proprio in quanto tale, il volto è il simbolo per eccellenza della persona, della sua assoluta unicità e identità, della sua autocoscienza spirituale e del suo indeducibile mistero. Il volto-persona non potrà mai essere ridotto all'immobilismo senza vita della "cosa" e di un concetto astratto; esso trascende i limiti di ogni concetto. Ecco perché «della caratteristica radicale della persona è possibile creare solo un *simbolo*, un *segno*, una *parola*».¹³

Al volto, quale centro simbolico della filosofia della persona, Florenskij dedica alcune delle sue riflessioni più vigorose, non solo nel suo capolavoro (*La colonna e il fondamento della verità*) e nel celebre scritto sull'icona (*Ikonostas*), ma anche in alcune intense lezioni, incentrate sul *significato dell'idealismo* nella sua originaria matrice platonica, che trova la sua ricapitolazione proprio nel *volto-sguardo*. Già a partire dal senso linguistico, stando alla radice greca, il concetto di volto è connesso con lo "sguardo a" (*prósopon*, da *prós* e *-op-*, tema verbale del vedere), e anche in latino, *vultus* è connesso al *visus*, cioè alla vista; a confermare la preminenza dello sguardo. Il tema di fondo qui affrontato nelle lezioni sulla filosofia antica è quello dell'idea come "manifestazione percettibile" dell'essenza della realtà. Mediante una feconda ermeneutica della dottrina delle idee di Platone, ripensata nella relazione viva con la teoria delle forme di Aristotele e con le diverse forme della conoscenza (logiche, linguistiche, ontologiche, artistiche...), il filosofo russo suggerisce l'interpretazione dell'idealismo come «un sì alla vita». Non una astratta difesa concettuale dell'idealismo come dottrina, ma la comprensione del suo senso più profondo per la percezione del mistero della vita a partire dal volto: «L'idealismo "è orientato" proprio verso lo *sguardo* (poiché l'uomo può definirsi tale proprio grazie allo sguardo) e di conseguenza l'idea è legata allo *sguardo* [...]».

¹² Cf. P. Florenskij, *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, a cura di N. Valentini, A. Gorelov, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

¹³ Florenskij, *La colonna*, 93.

Sì, *l'idea è il volto del volto, ossia lo sguardo*». ¹⁴ Questa tesi, apparentemente piuttosto ardita e inconsueta, in realtà è sorretta da plausibili prove gnoseologiche e linguistiche, a partire dal termine che, nel linguaggio dell'idealismo, è posto come sua radice: *éidos* (forma, aspetto, figura; genere, specie, tipo; forma ideale, idea). Che altro sarebbe infatti l'idea - si chiede Florenskij - se non il volto della realtà? Ogni frammento esperito nell'esperienza è in realtà un fotogramma di un insieme pluridimensionale, un unico corpo che incarna un'idea; ogni oggetto separato dal reale, ma nel reale esperibile, non è altro che *l'idea* quale manifestazione del fenomeno. Particolarmente significativa a tale riguardo è l'attenzione rivolta dall'Autore all'opera pittorica di Picasso, esposta per la prima volta a Mosca nel 1914 presso la Galleria di Sergej Ščukin, in particolare la serie di strumenti musicali nei quali la tecnica compositiva del pittore destruttura l'oggetto rappresentato in diversi moduli spaziali disposti sincronicamente, condensando più percezioni di un'unica realtà in un unico istante. ¹⁵

Meglio ancora, l'idea è il volto dell'uomo, ma non nella sua casualità empirica, bensì nel suo senso ontologico e nel suo valore conoscitivo, cioè sguardo, espressione del volto dell'uomo. Tuttavia in questa relazione tra conoscenza e vista, teoria e contemplazione, unite concretamente nell'*idea*, c'è qualcosa di più profondo di una semplice consonanza, di una "consueta" congiuntura. Il volto è anche la manifestazione visibile della personalità, che rimane invisibile, eppure uguale a se stessa e non soltanto come unità di autocoscienza, ma anche come un qualcosa che può essere percepito parzialmente. Anche in questo caso soltanto lo sguardo, nella sua labile presenza, può inverare l'essenza stessa di quella personalità:

Lo sguardo dell'uomo, dopo tutti i suoi cambiamenti rimane sempre, immutabilmente trasparente oltre il suo volto. Nel volto visibile c'è un qualcosa che, sebbene non sia visibile, è molto più determinato di tutto quello che è visibile, una specie di *invariante* del volto, per esprimerci in termini matematici. ¹⁶

Il ricorso alla teoria delle invarianti non è casuale, in quanto considerata dal Nostro una delle più significative acquisizioni dell'analisi matematica della seconda metà del secolo XIX, sebbene ancora inutilizzata in filosofia. Invariante del volto, dunque, poiché nonostante il vortice impetuoso del tempo, lo *sguardo*, come la stella polare, ri-

¹⁴ P. Florenskij, *Il significato dell'idealismo*, a cura di N. Valentini, Milano, Studio Editoriale, 2012, 85-6.

¹⁵ Florenskij, *Il significato*, 59 ss.

¹⁶ Florenskij, *Il significato*, 82.

mane immobile. Ogni condizione particolare dell'uomo, ogni momento della sua crescita, ogni suo movimento, in maniera più o meno forte, brilla della luce del suo sguardo, della sua "specie".

Esaminando ciò che accade anche in ambito pittorico e in particolare nel vasto repertorio della pittura ritrattistica, si potrà notare che l'intensità della vita del ritratto dipende essenzialmente dalla quiete e dall'ampiezza del movimento dello sguardo che *contempla, custodisce, raccoglie*. Nel volto il movimento della vita si riflette in maniera interiore (a differenza del resto del corpo, ove prevale una dinamica più esteriore). Pertanto per comprendere la natura delle idee è necessario confrontarsi con l'espressività del volto. Facendo proprie le tesi di B. Christiansen relative all'estetica del ritratto,¹⁷ il pensatore russo mostra come ciò che meglio esprime la struttura interiore della personalità, il moto della vita interiore della persona, sia proprio l'unità della costruzione del volto. Nessuna realtà conoscibile è in grado di unificare e contenere la ricchezza del movimento interiore, l'insieme dei ritmi interiori sulla base del loro significato, se non «la persona umana nella sua propria autoconsapevolezza. E il simbolo visivo di tutti questi movimenti interiori è il volto».¹⁸ Il compito supremo che spetta all'artista, o meglio al ritrattista, sta proprio nel cogliere il moto interiore dell'anima, quel «fremiteo dell'anima immobile [...], trattenere questi ritmi interiori dell'anima che vibra».¹⁹ Sul volto della persona umana traspare in modo così tangibile l'essenza interiore del movimento dell'anima, quel fluire interiore della vita spirituale entro un "ordine"; espressioni diverse che rispondono singolarmente al *proprio* stato spirituale, al movimento interiore della personalità con una sua forma nel tempo. L'immagine mutevole del volto è la costruzione della personalità nel tempo; in particolare, ciò che dona al volto il suo tratto peculiare e irripetibile, unitamente al suo motivo melodico principale, «è dato dalla relazione reciproca tra la bocca e l'occhio. La bocca parla, l'occhio risponde. Nella forma della bocca si concentrano le emozioni e la tensione della volontà, negli occhi regna la quiete decisiva dell'intelletto».²⁰ Sul volto-sguardo è impressa misteriosamente l'idea stessa di persona:

Già, ma che cos'è poi lo sguardo dell'uomo - si chiede Florenskij - non è forse la sua idea che traspare sul suo volto? La riproduzione

¹⁷ B. Christiansen, *Philosophie der Kunst*, Hanau, Claus & Feddersen, 1909 (trad. russa di G. Fëdorov, *Filosofija iskusstva*, in "Šinovnik" (Biblioteka sovremennoj filosofii), fasc. 7, parte VIII).

¹⁸ Florenskij, *Lo spazio*, 185.

¹⁹ Florenskij, *Lo spazio*, 184.

²⁰ Florenskij, *Il significato*, 51.

ne di uno sguardo umano in un ritratto è l'idea di questo determinato volto, percepita anche da chi contempla l'aspetto esteriore.²¹

Se il volto dell'uomo è destinato al continuo mutare, il suo sguardo traluce nel volto, esso è ciò che non invecchia.

3 L'icona del volto-sguardo

Questa sensibile attenzione al *primato della persona* che il volto dell'icona richiama nella sua concretezza, contro qualsiasi tentativo di astrazione dei concetti e di cieca reificazione degli enti, è certamente uno dei tratti filosoficamente più rilevanti della filosofia del volto compiuta dal pensatore russo. Un'autentica comprensione della filosofia del volto nella cultura russa non può prescindere da questo dato, che coglie il compimento dell'esperienza estetica nel luogo teofanico per eccellenza: *l'icona-simbolo del volto-sguardo*; equilibrio perfetto di bellezza sensibile e luce divina, di sapienza umana e ispirazione mistico-sofianica.²²

Tra i tanti pensatori russi che hanno rivolto la loro attenzione all'immagine figurativa del volto e in particolare all'arte dell'icona, Florenskij è uno dei pochi a coglierne non solo la portata filosofica e spirituale, ma anche la complessità dei nessi e il "dramma" che la attraversa. Il dischiudersi del mistero dell'icona si offre come possibilità, come dono inatteso dell'irriducibile tensione antinomica degli elementi compositivi. Al cuore dell'intera costruzione teoretica di Florenskij vi è infatti l'antinomia quale essenza stessa di ogni esperienza vitale, segno della distanza tra intelletto (umano) e Verità (divina). Anche l'icona è attraversata da questa tensione oppositoria tra parola e immagine, parola e silenzio, luce e ombra, oro e colore, e ancora: interno-esterno, *érgon-enérgeia*, evocazione-rivelazione.

Nell'icona, ripensata da Florenskij all'interno di una ermeneutica della rivelazione che trova nel volto-sguardo il suo punto focale, il "simbolo" (*simvol*) riveste una singolare decisività. Esso chiama ad abitare il luogo del confine, della *distanza*, invita a calarsi in questa soglia in cui il mondo visibile e il mondo invisibile si sfiorano senza confondersi, «debole frontiera di quaggiù e baluardo di lassù».²³ Nella prospettiva florenskiana pensare l'icona come simbolo signifi-

²¹ Florenskij, *Il significato*, 51.

²² Cf. N. Valentini, *Volti dell'anima russa. Identità culturale e spirituale del cristiano-slavo*, Milano, Paoline Libri, 2012.

²³ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Milano, Adelphi, 1977, 32.

ca in primo luogo collocarsi in quella zona incandescente del "confine" (*granica*) tra il visibile e l'invisibile.

Come ha giustamente avvertito Paul Ricoeur, spesso le significazioni simboliche s'innestano su tracce di miti arcaici, da ciò scaturisce la ricchezza, ma anche l'ambiguità del simbolismo religioso: «il simbolo dà a pensare, ma è anche la nascita dell'idolo». ²⁴ Il testo florenskiano testimonia di questa infaticabile opera di discernimento, tesa a far emergere la rilevanza ontologica del simbolismo cristiano mediante un attento procedimento ermeneutico che ne mostra l'infinita ricchezza, smascherandone l'ambiguità e il rischio idolatrico. Da qui la sua ricorrente insistenza sulla *giusta distanza* quale cifra distintiva dell'icona, là dove altri insistono piuttosto sulla mescolanza (*anàkrasis*). Come sappiamo, la critica radicale verso l'idolo è il presupposto per la fondazione della teologia iconica che trova il suo radicamento nella teologia cristiana dell'incarnazione di Dio. L'evento dell'incarnazione non solo legittima la rottura con l'aniconismo veterotestamentario, ma il progressivo distacco, fino alla netta distinzione, tra la luminosa icona del suo santo Volto e la luce della metafisica plotiniana, tra il Verbo che si è fatto carne e l'apofatico silenzio.

Nella concezione florenskiana dell'icona, si passa dal simbolo alla realtà, sfuggendo alle conclusioni della teologia apofatica, operando tuttavia un suo riconoscimento e una sua rettifica: il mistero del silenzio viene custodito, ma solo all'interno dell'atto rivelativo che viene dalla Parola e dalla Luce. Qui la parola si fa volto e il volto sguardo che oltrepassa il visibile, fino a scorgere la luminosa visibilità di quello sguardo invisibile, che visibilmente lo guarda-in-volto.

Il Cristianesimo, religione dei volti, è un continuo rimando al Volto dei volti, all'Archetipo di tutte le icone, per decifrare nel volto della bellezza l'enigma del volto-sguardo. Volti austeri e compunti, vigili e assorti, silenti e colmi di misericordia, volti dai quali traspare l'eternità, volti che generano comunione e insieme comunione di volti che testimoniano le bellezze divine. Soltanto nell'arte dell'icona la profondità inesauribile del volto personale che "parla" attraverso il suo sguardo, esprime quel senso originario della relazione, quell'anelito di comunione che oltrepassa qualsiasi compiacimento soggettivistico.

Il punto focale del mistero dell'icona e della sua bellezza più profonda, quasi impercettibile dai sensi, si concentra a poco a poco sull'unicità del volto personale, che ha nello sguardo la cifra ultima della trascendenza, ultima soglia tra visibile e invisibile. Dalle pupille dilatate del Volto santo di Cristo, della sua santissima Madre, dei suoi santi apostoli e testimoni, si intravedono ancora gli archetipi celesti che essi hanno contemplato, ridestando la mente e il cuore di chi contempla verso l'Eterno, l'*eschaton* del mondo venturo.

²⁴ P. Ricoeur, *Finitudine e colpa*, Bologna, Il Mulino, 1970, 630.

Ciò che l'icona rivela è la visione purificata di quell'Archetipo celeste che lo sguardo trattiene e dischiude nell'incontro di chi la contempla. Più propriamente, per Florenskij lo sguardo è la somiglianza a Dio, resa presente sul volto, la rivelazione del volto interiore: «di per sé in quanto contemplato, essendo testimonianza di questo Archetipo e trasfigurando il suo volto in sguardo annuncia i misteri del mondo invisibile senza parole, con il suo stesso aspetto».²⁵ Molto significativamente nella lingua russa il termine *lik* (sguardo) si riferisce propriamente al volto interiore, all'immagine di Dio racchiusa nell'uomo.

Il volto (*lico*), come manifestazione empirica, può incarnare lo sguardo (*lik*), ma può anche tramutarsi in mera maschera (*ličina*). Il volto rivela la realtà del mondo terreno, in particolare il nucleo ontologico della persona poiché «lo sguardo è la manifestazione dell'ontologia»,²⁶ ma anche la *manifestazione* della coscienza diurna. In quanto tale il volto appare alla nostra realtà empirica nella sua ambiguità:

Il volto non è privo di realtà e di oggettività, ma il confine della soggettività e dell'oggettività nel volto non è chiara alla nostra coscienza e pertanto per questa sua evanescenza, anche se pienamente convinti della realtà di ciò che abbiamo percepito, non sappiamo chiaramente ciò che appunto nel percepito è reale.²⁷

La realtà è presente nella percezione del volto, ma su una base inconscia dei processi conoscitivi. Per poter passare dalla visione empirica a quella di un'oggettivazione ontologica del suo fondamento è necessario tener presente la distinzione biblica tra "immagine" e "somiglianza" a Dio, vale a dire la distinzione tra dono ontologico di Dio, quale fondamento spirituale della persona, e il suo essere in potenza, la possibilità della sua perfezione spirituale. In quest'ultima l'immagine di Dio può incarnarsi nella vita, può penetrare nella personalità, può *mostrarsi in volto*. Solo così il volto si fa manifestazione dell'ontologia, il volto si tramuta in sguardo, poiché «lo sguardo è la somiglianza a Dio resa presente sul volto».²⁸

Ora nella pittura d'icona quale «metafisica dell'essere», radicata nella materiale concretezza in cui viene raffigurata una manifestazione sensibile dell'essenza metafisica, siamo di fronte a una rivelazione della natura spirituale dell'umanità. Nell'incontro con il volto-sguardo dell'icona, che apre alla profonda percezione del mistero, essa diviene infatti luogo della rivelazione, il simbolo della Presenza

²⁵ Florenskij, *Le porte*, 44.

²⁶ Florenskij, *Le porte*, 43.

²⁷ Florenskij, *Le porte*, 42-3.

²⁸ Florenskij, *Le porte*, 44.

del mondo spirituale e della realtà celeste. Nell'icona quel volto è il luogo epifanico per eccellenza, volto-sguardo nel quale si mostra il legame consustanziale con l'Invisibile. Ciò è documentato anche dal fatto che gli antichi iconografi, quando dipingevano i santi, curavano in modo del tutto particolare il loro volto e in special modo i loro occhi, percepiti non solo come organi della visione, ma anche della trasparenza rivelativa della salvifica Presenza. Si pensi in particolare al significato salvifico attribuito dalla tradizione cristiana orientale alla celebre icona *Acheropita* e alle sembianze reali di Gesù sul *mandylion*, che egli stesso, secondo questa tradizione, avrebbe fatto pervenire al re di Edessa, gravemente ammalato. Come al re Abgar, la contemplazione di quel Volto dell'icona, che guarda e interpella colui che lo guarda, può aprire alla salvezza.

4 L'insidia dell'idolo-maschera sul volto-sguardo

Anche per Florenskij nel Volto-sguardo l'Invisibile chiama «faccia a faccia, da persona a persona».²⁹ Ma questo incontro libero e paziente di visione e di ascolto dell'Invisibile si dona nel mantenimento della *distanza* e nel riconoscimento della più perfetta distinzione, quale condizione imprescindibile, affinché il Volto non si trasformi irreparabilmente in *maschera* (larva), in vero e proprio *idolo*. Che altro è l'idolo se non la rottura e l'annullamento di questa distanza tra Dio e uomo? Occorre resistere alle seduzioni ingannatrici della maschera, poiché questa, pur mostrandosi come «qualcosa che ha una certa somiglianza col volto ed è preso per tale, dentro è vuota, sia nel senso materiale, fisico, sia quanto a sostanza metafisica».³⁰ Al progressivo disperdersi del senso dell'alterità e della distanza corrisponde l'emergere dell'esperienza idolatrica, che si costruisce proprie immagini e ascolta il proprio dire. Nell'icona invece lo sguardo rinvia sempre all'Invisibile, all'Infinito e in questo si gioca tutta la sua ermeneutica: «Ermeneutica dell'icona significa: il visibile diventa la visibilità dell'invisibile solo se ne riceve l'intenzione, in breve se rinvia quanto all'intenzione, all'invisibile».³¹ Ciò che in essa diventa essenziale è l'intenzione che guarda-in-volto. Così il volto-sguardo cessa di essere rivelazione dell'immagine di Dio, per diventare un guscio secco, una pura finzione che mostra soltanto il suo legame con la morte. La maschera lo imita, si spaccia per il volto, ma in realtà essa è il volto senza volto, volto che non lascia scorgere il suo "al di là".

²⁹ Cor 13, 12.

³⁰ Florenskij, *Le porte*, 45.

³¹ J.L. Marion, *Dio senza essere*, Milano, Jaca Book, 1987, 39.

Nell'assenza dell'amore prende forza il vortice caotico degli umori che disgregano la persona in meccanismi autonomi, facendo perdere all'anima la sua unità sostanziale e alla coscienza la sua natura creatrice, infatti, «la personalità senza amore si disgrega nella frammentarietà di elementi e dei momenti psichici». ³² Questa disintegrazione della persona è percepibile anche sul volto, nel quale da sempre la luce si mescola alla tenebra, esposto più di ogni altra parte del corpo alle cadute che ne deturpano la luce originaria della divina "immagine", quell'amore di Dio che è il nesso della personalità. Appena

il peccato s'impadronisce della persona, il volto cessa d'essere la finestra da cui si effonde la luce di Dio: essa mostra semmai ancor più nitidamente le macchie di sporco sul cristallo; il volto si stacca dalla persona, dal suo principio creatore, perde vita e s'irrigidisce in una maschera dominata dalla passione. ³³

La radice del peccato, dalla quale si diramano le molteplici varianti, è tutta racchiusa «nel non voler uscire dalla condizione dell'auto-identità, dell'identità Io=Io». ³⁴ In ultima analisi il peccato, dunque, non è che assenza della percezione dell'altro, soddisfatta e orgogliosa *aseitâ* dimentica del mondo, autosufficienza inospitale barricata contro ogni apertura verso l'alterità, verso la impossibilità di riconoscere e accogliere il suo volto. Il peccato è l'insinuarsi sul volto della persona della maschera senza sguardo, di un falso sguardo estraneo e indifferente all'interiorità del volto, un vero e proprio rovesciamento del proprio essere verso l'estrema apparenza, esteriorità deformante e confusa, priva delle sue radici:

La persona che ha perso la componente del fondamento umano, e cioè la propria radice, è privata della coscienza della realtà e diventa un volto del vuoto e del nulla, cioè una maschera vuota e sbadigliante che non copre nulla di genuino e si riconosce come menzogna e teatro. ³⁵

Lo sradicamento della persona dalla sua integrità, saggezza e pienezza che getta l'essere nella più penosa instabilità, nasce dall'appagamento idolatrico del falso volto-maschera, simile al volto, ma senza unità nell'anima, ormai deformata radicalmente dalla sua "doppiezza". Distruzione della *persona* (*prosôpon*), e del suo *volto-verso* qual-

³² Florenskij, *La colonna*, 224.

³³ Florenskij, *Le porte*, 48-9.

³⁴ Florenskij, *La colonna*, 228.

³⁵ Florenskij, *La colonna*, 232.

cuno, davanti e “in relazione” a qualcuno.³⁶ Questa frantumazione della realtà che impedisce alla coscienza di *fondare*, disgregando la stessa unità della persona, assume la forma stessa della *distruzione della memoria*.

36 Cf. J. Zizioulas, *L'essere ecclesiale*, Magnano (BI), Qiqajon, 2007.

Il pensiero di Florenskij: visione del mondo o filosofia sapienziale?

Giuseppe Goisis

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Sommario 1 Filosofia come scienza rigorosa e ricerca sapienziale. – 2 Il fondamento della verità. – 3 Sul valore del simbolo. – 4 Contro una civiltà predatoria. – 5 Qualche spunto per una sintesi finale.

1 Filosofia come scienza rigorosa e ricerca sapienziale

A prima vista, si rimane sconcertati di fronte alla mole e alla qualità degli scritti di Pavel Florenskij; in particolare, possono essere colti da smarrimento quei filosofi, più abituati alle movenze consuete del pensiero occidentale, che danno per scontato un certo divorzio fra i procedimenti della filosofia e l'orientamento sapienziale.

Non si tratta solo di uno spaesamento dovuto alla quantità degli scritti di Florenskij, ma proprio di un sentire causato dalla loro varietà, dalla natura poliedrica di un pensiero che sfugge alle “normali” categorizzazioni... Non diverse reazioni suscita una lettura attenta di autori come Vladimir Solov'ëv, Nikolaj Berdjaev e Vasilij Rozanov, ugualmente profondi, ma, in una certa misura, sconvolgenti rispetto all'angolo di visuale più comune, più abitudinario per noi.

Il primo sforzo sarà dunque quello di circoscrivere e determinare la peculiare natura degli scritti che ci ha donato Florenskij.

Prenderei le mosse dalla celebre distinzione husserliana fra *Weltanschauung* e “filosofia come scienza rigorosa”, procedendo, in successione, alla ricerca di quale orizzonte interpretativo convenga meglio alla profonda riflessione-meditazione soggiacente alla complessa opera del pensatore russo.¹

¹ E. Husserl, *La filosofia come scienza rigorosa*, 1911, ediz. cons. Roma-Bari, Laterza, 2005, cap. I.



Ci si è domandati se l'articolato pensiero di Florenskij, così intriso di neoplatonismo, riproponga, con formule rinnovate, alcune tendenze della gnosi eterna; o se, per avventura, rappresenti un apice della multiforme ricerca mistica caratterizzante l'ambito cristiano. Quel che mi sembra più persuasivo, usando la cartina di tornasole di Husserl: cogliere la peculiare misura di Florenskij, contrappo- nendo le ricche movenze del suo pensiero alla filosofia *als strenge Wissenschaft*.

In tale prospettiva, Florenskij, operando un'assidua contaminazione fra filosofia come scienza rigorosa e sapienza, sarebbe simile, pur con un'evidente antitesi riguardante le forme espositive, a un Simmel, a un Dilthey.

Non deve sfuggire il lato accusatorio, patente nello scritto di Husserl: quando si sostituisce, in modo più o meno nitido, una visione del mondo e della vita a una filosofia come scienza rigorosa si cadrebbe, inevitabilmente, in una certa indigenza speculativa, in una sorta di caos animato delle idee, sostituendo al fil di ferro del ragionamento un *pathos*, una commozione che non riesce ad aver pace.

Per completare la diagnosi husserliana, ben presente a un altro scrittore russo, Lev Sestov, occorre ricordare il riferimento al tema della "decadenza", "decadenza" filosofica e, in radice, antropologica, che tutto motiverebbe, spingendo a mimare, in modo più o meno consapevole, la dimensione della profondità: non si tratterebbe, quindi, di un'autentica profondità, ma di una profondità simulata, frutto, soprattutto, di una continua ricerca formale.

Husserl può servire fino a un certo punto, a mio giudizio, per collocare in un orizzonte storico-filosofico la straordinaria opera di Florenskij; la distinzione husserliana può aiutarci, soprattutto, per chiarire ciò che il pensiero di Florenskij non è: una filosofia sistematica, integralmente autonoma rispetto all'esperienza religiosa e alla ricerca della sapienza, frutto piuttosto di possesso e controllo che di abbandonata contemplazione.

Per capir meglio, il pensiero di Florenskij è animato da un perenne movimento di ulteriorità, che viene a suscitarsi entro il particolare, scrutato profondamente, istituendo relazioni, in continua espansione, e gettando ponti, paradossali ma assai stimolanti, fra ambiti disciplinari diversi e mondi vitali considerati remoti.

Non si tratta, dunque, di quella "notte della ragione" che incombe su molti itinerari filosofici, ma di una critica e di un'alternativa, seriamente motivate, contro l'abuso della razionalità, contro un intellettualismo marcatamente unilaterale, in nome dell'uomo considerato non come un semplice "occhio", ma come un centro creativo, capace, assiduamente, di purificazione e rinnovamento.

Per andare oltre la riduzione a *Weltanschauung*, penso si debba concentrare l'attenzione, in particolare, sulle lezioni tenute da Florenskij all'Accademia teologica di Mosca nel 1921, raccolte in un opu-

scolo che, nella traduzione italiana, reca il titolo *La concezione cristiana del mondo*.²

In queste lezioni, l'Autore contrappone, in maniera chiara e lineare, il pensiero filosofico della "modernità" occidentale alla concezione religiosa del mondo, sia intesa in senso lato, sia con riferimenti specifici alla particolare visione "sofiologica", centrata cioè sullo Spirito Santo, caratteristica dell'Ortodossia russa. La tradizione della "modernità" occidentale sarebbe inficiata da un radicale *positivismo* (termine/concetto che Florenskij, come peraltro Solov'ëv, usa in un senso assai lato); i diversi rivoli di tale positivismo sfocerebbero, infine, nel materialismo, un materialismo molto semplicistico, ma anche attraente e perfino contagioso, capace di estendersi ai diversi mondi vitali e ai panorami nazionali delle culture.

In un punto nevralgico del suo svolgimento ricostruttivo, Florenskij individua nell'idea di "autonomia", caratteristica di Kant e di altri pensatori influenti, l'autentico fulcro del pensiero dell'Europa occidentale, con delle radici, spesse e consistenti, nella cultura e nelle arti dell'Umanesimo e del Rinascimento, con le sue basi filosofiche, ma anche con le sue multiformi espressioni politiche ed educative.³

A tale idea di "autonomia", capace di generare un antropocentrismo orgoglioso ed egoistico, Florenskij contrappone le idee di "teonomia" e "cristonomia", delineando dunque un umanesimo rigorosamente teocentrico, aperto al mistero, capace, come vedremo, di salvaguardare la natura, generando una saggia "ecosofia". A una civiltà che delinea, troppo spesso, un profilo dell'umano non diverso da quello dell'animale da preda, Florenskij oppone un pensiero scaturente, secondo un dettato vicino alla filosofia "classica", dallo stupore e dalla meraviglia per il supremo incanto del mondo.

Se si considera la Lettera decima de *La colonna e il fondamento della verità* (1914), si può giungere a comprendere il carattere asistematico della meditazione di Florenskij, riuscendo a capire, inoltre, l'errore della riduzione a mera "visione del mondo" la meditazione stessa.⁴

L'interprete si trova di fronte a una riflessione appassionata, né unilateralmente mistica, né tantomeno ideologica.

L'orientamento essenziale, in definitiva, sembra quello di aprire la strada, praticando una riflessione come ricerca della sapienza,

² P. Florenskij, *La concezione cristiana del mondo*, a cura di A. Maccioni, Bologna, Pendragon, 2011.

³ Florenskij, *La concezione*, 164-6.

⁴ Tre le traduzioni in italiano: P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, tr. it. di P. Modesto, a cura di E. Zolla, Milano, Rusconi, 1998; P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, tr. it. di E. Sassi, K. Mladic, Milano-Udine, Mimesis, 2012; da ora, citerò *La colonna e il fondamento della verità*, riferendomi all'edizione a cura di N. Valentini, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 2010.

della *sofia*, anzi della *pansofia*, nella piena consapevolezza dei limiti dell'umano, ma protendendosi nel tentativo di superarli, amando il finito entro l'infinito.

Se si mantiene una visione rigidamente univoca della filosofia, di stile accademizzante, non sono certo pochi gli autori, caratterizzati da un umanesimo teocentrico e dall'apertura al mistero, che dovrebbero essere respinti ai margini: può configurarsi una lista non piccola, che va da Pascal a Rosmini, da Blondel a Maritain. Conviene dunque, a mio sommo parere, lasciarci una visuale aperta, comprendendo, nell'orizzonte filosofico, svariate forme di ricerca, anche perché, nel cuore stesso della "modernità" filosofica occidentale, sembra urgere una nostalgia, più o meno segreta, per la ricerca della sapienza, che sembra aver preso altre strade:

Essere filosofo significa percepire sempre la realtà come qualcosa di nuovo, che non è mai ripetitivo e non sembra mai banale. È questo l'atto eroico della vita spirituale: ogni cosa si rinnova, dapprima nella propria coscienza, e in un secondo momento anche all'esterno.⁵

2 Il fondamento della verità

Florenskij non è certamente un pensatore "spiritualista", nel senso invalso a partire dalla svolta cartesiana; anzi, il dualismo di spirito e materia, di anima e corpo, gli sembra tipico di una "rottura" inaugurata dalla cultura rinascimentale, a partire dal secolo XVI, caratteristica dell'Europa occidentale.

«Nel Rinascimento lo spirito è passivo, come se spiasse da una fessura non prende parte direttamente ma osserva soltanto, e la materia è sottomessa a leggi meccaniche».⁶

Per Florenskij, materia indipendente e spirito puro non esistono isolatamente, in una completa separatezza, mentre si manifesterebbe, al contrario, una continua interazione fra lo spirituale e il corporeo; Florenskij insiste su questo punto decisivo, che rappresenta il nucleo della sua critica alla "modernità" occidentale, intesa, soprattutto, come schisi e dissociazione.

La questione s'intende più profondamente dispiegandola nel vasto orizzonte tracciato dalle dodici lettere che costituiscono la tessitura de *La colonna e il fondamento della verità* (1914).

Si tratta, ad avviso di molti studiosi, dell'opera decisiva del pensatore russo, dalla quale traboccano l'amplessissima cultura e la grande

⁵ Florenskij, *La concezione*, 55.

⁶ Florenskij, *La concezione*, 77.

versatilità di Florenskij, chiamato non a caso “il Leonardo da Vinci russo” per gli interessi rivolti alla matematica, all’architettura, alla pittura, alla poesia e alla filosofia.

La tesi di fondo che Florenskij tenta di “mostrare”, più che “dimostrare”: l’unico cammino adeguato per conoscere i dogmi della fede sarebbe costituito dall’esperienza religiosa diretta. Il ragionamento astratto, infatti, ci guiderebbe a percepire solo un ambito fenomenico, travagliato in più da antinomie irresolubili.

Lo scacco conclusivo incontrato da un metodo fondato sull’abuso della ragione in materia religiosa, condurrebbe, in conclusione, a un senso di scoramento e a un abbandono allo scetticismo.

Nulla può sopperire, in questo campo, a un’infocata *esperienza spirituale*, il cui centro sembra collocarsi nel “cuore”, riabilitato nel suo genuino e originario significato biblico.⁷

Il Dio che può esser raggiunto in tale itinerario, seguendo la via della bellezza e quella della verità, non è il Dio dei filosofi e degli scienziati, ma «il Dio di Abramo, di Isacco e di Giacobbe», e qui Florenskij si colloca in un terreno spirituale assai vicino a quello di Pascal.⁸

Al contrario, l’idea del Divino caratteristica della Scolastica e di San Tommaso è respinta, con forza, da Florenskij; per tale tradizione, Dio è “*ens per se*”, con la sottolineatura di un’intrinseca necessità entro il cuore della stessa esistenza di Dio: «Questo concetto di Dio esistente per sé e avente in sé la sua ragione è il filo conduttore di tutta la filosofia scolastica e trova la sua applicazione estrema, anche se unilaterale, nella filosofia di Spinoza».⁹

La verità, per Florenskij, è invece un’intuizione dimostrabile, ovvero discorsiva. Per esser dimostrabile (discorsiva), l’intuizione non deve essere cieca, ottusamente limitata, ma deve aprirsi sull’infinito, deve, per dir così, esser parlante e ragionevole.¹⁰

Dunque, se la verità esiste, allora è una razionalità reale e una realtà razionale; un’infinità finita e un’infinita finitezza, ovvero, per esprimerci in termini matematici, *un’infinità attuale*, un infinito pensabile come Unità complessiva, come Soggetto uno e in sé finito.

E tuttavia queste poche righe non traducono adeguatamente l’intensità dei ragionamenti e della scrittura del pensatore russo; in lui, la verità è soprattutto connessa alla sete di ideali, che l’anima ama-

⁷ Il “cuore”, nel senso biblico, incita alla ricerca e la orienta, ma “ecclesialità” (*cerkovnost’*) è «il nome del porto dove trova quiete l’ansia del cuore, dove una grande pace scende sulla ragione» (Florenskij, *La colonna*, 11).

⁸ Pascal è definito dal nostro Autore «uno degli uomini più sinceri vissuti sulla terra», e di lui si riporta, per intero, il celebre *Memoriale* (Florenskij, *La colonna*, 568-70). Una manifesta affinità teoretica è sottolineata da Florenskij nei confronti di H. Bergson in Florenskij, *La colonna*, 630-1; 685-90; 768.

⁹ Florenskij, *La colonna*, 53.

¹⁰ Florenskij, *La colonna*, 51.

na ricerca con travaglio struggente, al di là del peccato e del dubbio, illustrati con precisione e toccante consapevolezza.

Lo stile è di una disarmante trasparenza e semplicità, come nota più volte Natalino Valentini, e in tale semplicità confluisce un pensiero variegato e ardito, capace di far incontrare e interagire svariate forme e possibilità della ragione, alla ricerca di una genuina *sapienza d'amore*.

Ripensando alla sua esistenza, richiamandone il nocciolo fondamentale, Florenskij ricapitolava, in una specie di grido dell'anima: «La verità è irraggiungibile»; ma poi chiosava: «Non si può vivere senza la verità»; e poi così concludeva: «Queste due asserzioni ugualmente forti mi straziavano l'anima e portavano all'agonia il mio spirito».¹¹

E in successione, nella stessa nota dedicata ai figli, ci dona questa glossa:

La verità è la vita mi ripetevo più volte al giorno; senza verità non si può vivere. Senza verità non c'è esistenza umana. Era lampante, ma su queste e altre considerazioni simili il mio pensiero si bloccava, incocciando ogni volta contro qualche ostacolo invalicabile.

Un giorno, di colpo, sorse spontanea una domanda: e loro? E con quella domanda il muro fu abbattuto. E loro, tutti quelli che esistono e che sono esistiti prima di me? Loro, i contadini, i selvaggi, i miei avi, l'umanità in genere: davvero sono esistiti ed esistono senza la verità? Oserò dunque sostenere che gli uomini non abbiano avuto e non abbiano la verità, e che dunque non siano vivi e non siano uomini?¹²

In breve, se ci si sforza di mettere a fuoco il centro della nostra vita, quel centro che conduce alla verità, ci si persuade, a poco a poco, che non si può confidare in una metafisica esteriore; può esistere solo una metafisica che proceda dalla verità stessa, che si dipani, immediatamente e intrinsecamente, dalla nostra esperienza della verità, dato che la verità non può generarsi dall'arte combinatoria, applicata al materiale empirico.

Lo scopo è conoscere la verità, in modo che la verità ci renda liberi;¹³ conoscere la verità significa guardare in sé e fare esperienza profonda del senso di sé, in maniera che lo spirito si espanda e cresca oltre se stesso, per attingere a un livello che dapprima sembra incomprensibile e che poi diventa limpido e accessibile. In que-

¹¹ P. Florenskij, *Ai miei figli. Memorie di giorni passati*, Milano, Mondadori, 2009, 302 (il giorno esatto di quest'annotazione è il 30 agosto 1925).

¹² Florenskij, *Ai miei figli*, 305.

¹³ «Conoscerete la verità, e la verità vi farà liberi», in Gv 8,32.

sto senso, in modo chiaro, Florenskij nega che si possano dare una metafisica e una scienza autosufficienti, cioè dissociate dall'esperienza, e dall'esperienza religiosa in particolare.

Ma prima di giudicare la religione, bisogna tenerla in gestazione lungamente, sentirla e ascoltare la sua testimonianza «sia essa stessa a dire cosa vuole, dove essa pone il suo tesoro».¹⁴

Il travaglio complessivo della ricerca della verità è presente, in maniera singolarmente efficace, nella serie di saggi tradotti, in lingua italiana, col titolo *Stratificazioni*.¹⁵ In tale raccolta di scritti, in maniera incisiva, la ricerca della verità si fonde con la contemplazione della bellezza, con il colore e, in generale, con le dinamiche sensoriali del vedere e dell'ascoltare. Tali considerazioni hanno qualcosa di erratico, ma con balenanti intuizioni di genuino rilievo conoscitivo: possono essere pensieri sparsi sul "realismo" (1923), ma possono essere anche annotazioni sui burattini, e sulle intuizioni che genera il loro spettacolo (1924), per sfociare in uno sguardo convergente sul simbolo, che pare unificare, con la sua gravidanza, tutte le considerazioni svolte precedentemente. Un tale inquieto stile di meditazione ed espressione può richiamare alcuni sondaggi analoghi di Walter Benjamin, che sembra impegnato in assidue divagazioni, non perdendo mai, tuttavia, contatto con il centro propulsore del discorso, anzi avvicinandosi a esso, ma in maniera quasi impercettibile, per approssimazioni successive.

La riconduzione di ogni aspetto della ricerca al centro dell'esperienza spirituale consentirebbe, secondo Florenskij, la genuina reintegrazione intuitiva di ciò che l'intelletto ha diviso e frantumato, operando una sorta di *ermeneutica restauratrice*; solo il duro sforzo di far convergere le varie prospettive in direzione dell'unità, consentirebbe, alla fine, d'intravedere quella Verità pleromatica che sussiste, personalmente e articolatamente, nella Trinità divina.

L'itinerario disegnato da Florenskij consiste, alla fine, nel procedere verso una vera e propria dimensione mistica, nel senso più profondo e sostanzioso del termine: come definitiva identificazione fra il conoscente e il conosciuto, attraverso l'amore e la comunione. Solo che tale dimensione mistica non è rappresentabile come solitario volo dell'anima verso Dio, manifestandosi la necessità della mediazione ecclesiale, dell'"ecclesialità", sostegno e porto dell'anima, luogo dove s'inclinano le pretese del razionalismo arrogante.¹⁶

¹⁴ Florenskij, *Ai miei figli*, 310.

¹⁵ P. Florenskij, *Stratificazioni. Scritti sull'arte e la tecnica*, a cura di N. Misler, Reggio Emilia, Diabasis, 2008, 38-9; 268-70; 286-94.

¹⁶ Il tema dell'ecclesialità, e della vita in comune che ispira, trascorre nel bel libricino P. Florenskij, *L'amicizia*, a cura di R. Zupan, N. Valentini, Roma, Castelveccchi, 2013, 58-9; 76-7; sulla questione della mistica, cf. P. Florenskij, *La mistica e l'anima russa*, a cura di N. Valentini, L. Žák, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 2006.

È difficile definire tale “ecclesialità”, ma proprio essa è il fondamento, il cardine primordiale, basato sulla “divinumanità” di Cristo, e le incarnazioni storiche successive derivano da questo fondamento, come determinazioni e cristallizzazioni di esso (riti sacramentali, formulazioni dogmatiche, regole canoniche...).

La colonna e il fondamento della verità culmina in una grandiosa apologia dell’Ortodossia, nella quale la vita ecclesiale sarebbe veramente vita, e non consuetudine ed estrinseco compaginamento, ma luce sfolgorante, ben percepibile a ogni credente; nell’Ortodossia, *l’ecclesialità*, sottolinea Florenskij, è la nuova vita, la vita secondo lo Spirito.

Laddove, al contrario, la vita spirituale latita, come soffocata, diventa necessario un compattamento estrinseco, capace di assicurare un’unità formale, sia pure in maniera statica e circoscritta (c’è qualcosa, in queste considerazioni di Florenskij, che può richiamare la distinzione di Bergson, ne *Les deux sources* del 1932, fra “religione statica” e “religione dinamica”, anche se Florenskij, in queste riflessioni, precede Bergson di circa vent’anni).

Con minor asprezza di Dostoevskij, ma con la stessa chiarezza, Florenskij critica sia il cattolicesimo sia il protestantesimo: il cattolicesimo, nel quale il principio gerarchico sarebbe divenuto dominante, e non più strumento di organizzazione; il protestantesimo, per l’eccessiva aderenza alle formule letterali, tratte dalle sacre Scritture, che configurerebbero una specie di positivismo della fede.

Nelle due fattispecie, ci si baserebbe su concetti astratti, di natura giuridico-formale nel caso dei cattolici, di natura scientifico-formale nel caso dei protestanti: «Per il cattolicesimo ogni manifestazione di vita autonoma è anticanonica, mentre per il protestantesimo è antiscientifica. Nell’uno e nell’altro caso il concetto distrugge la vita, che si è in precedenza rifiutata in nome del concetto».¹⁷

Nonostante questi accenti nettamente critici, molte pagine de *La colonna e il fondamento della verità* possono essere di nutrimento per i cristiani di ogni denominazione, e la meditazione delle stesse pagine può condurre al cuore dell’esperienza cristiana, che si mostra e non si dimostra, manifestandosi direttamente e immediatamente. Dalla radice di questa prima radice può prender vigore, dopo cent’anni, anche un rinnovato dialogo ecumenico, capace di superare tante barriere, sovrapposte da secoli di separazione.¹⁸

¹⁷ Florenskij, *La colonna*, 12.

¹⁸ È interessante ricordare come Florenskij, dopo una matura riflessione, sia stato giudicato, da un Pontefice romano, come un filosofo esemplare dell’«ambito orientale» (Giovanni Paolo II, *Fides et ratio* [1998], § 74, Milano, Paoline, 1998, 109). Gli altri Autori citati come esemplari del medesimo ambito sono V. Solov’ëv, P. Čadaev e V. Losskij. Utilizza qualche spunto di Florenskij, in una chiave latamente ecumenica, B. Forte, *La via della Bellezza. Un approccio al mistero di Dio*, Brescia, Morcelliana, 2007; cf. *La bellezza. Un dialogo tra credenti e non credenti*, a cura di M. Forti, L. Mazas, Ro-

3 Sul valore del simbolo

Per comprendere più profondamente il tema della verità, istanza suprema per Florenskij, si può considerare la folgorante conclusione de *La colonna e il fondamento della verità*, il libro straordinario di cui l'anno passato (2014) è ricorso il centenario.

In questa conclusione si ricapitolano i dubbi e gli erramenti che tormentano l'uomo nella sua ricerca della verità, sempre agonistica e costantemente insaziata.

E, soprattutto, rifiorisce il tema della *contraddizione*, riassunto tuttavia in una chiave enigmatica, ma rassicurante e positiva per l'uomo che cerca: «tra le crepe del raziocinio umano si intravede l'azzurro dell'Eternità»; alla domanda «come aggrapparsi alla Colonna della Verità», Florenskij fornisce una risposta paradossale: «non lo sappiamo e non lo possiamo sapere», essendo l'Eternità medesima inattinabile. Sappiamo solo, dopo il percorso avventuroso ed emozionante del libro, che «il Dio di Abramo, di Isacco e di Giacobbe» viene al nostro giaciglio notturno, ci prende per mano e ci guida «in una maniera che non avremmo nemmeno potuto prevedere».

Una conclusione di questo tipo lascia stupefatto il lettore: ma come, dopo un cammino così accidentato e difficile, siamo condannati all'insolubilità delle questioni? Un tale esito non svuota di senso, rendendola perfino futile, la curiosità senza confini che anima Florenskij? Forse sì, se la conclusione si esprimesse solo nei termini presentati sopra; ma qui il lettore deve cogliere, in profondità, la dialettica che governa l'orizzonte speculativo di Florenskij.

È proprio guadagnando il culmine dell'esperienza religiosa, nella comunione mistica fra il Soggetto umano e l'Assoluto, che scocca l'impulso irresistibile alla ricerca, immergendoci, sprofondandoci in una sete di verità che non si placa: «La Verità stessa spinge l'uomo a cercare la verità», e per conferire una maggior incisività a quel che sostiene, Florenskij riporta questa affermazione al suo grembo originario, presentandola nella lingua greca antica: Atene e Gerusalemme, filosofia e antropologia biblica non si contrappongono, giacché l'apice della Verità è la Triunità, la Verità Triuna.¹⁹

Il tema dell'*istina* è davvero centrale nella complessa opera di Florenskij: *istina* significa verità divina ed eterna, evoca la permanenza di ciò che è stabile, al di là di ogni dubbio.²⁰

ma, Donzelli Editore, 2013. A rigore, devo sottolineare come il significato di ecumenismo, in Florenskij, non coincida con il significato attribuito a tale parola, prevalentemente, nel contesto d'oggi.

¹⁹ Florenskij, *La colonna*, 496.

²⁰ A. Pyman, *Pavel Florenskij. La prima biografia di un grande genio cristiano del XX secolo*, Torino, Lindau, 2010, 189.

Desidero far notare, tra parentesi, come venga alla luce un'antica radice indoeuropea: *st-*, una radice che allude a termini-concetti presenti nei più svariati ambiti linguistici e tematici; la ritroviamo nell'espressione greca *episteme*, che indica un sapere che non vacilla, ma anche in termini politici, derivanti dal latino, come "costituzione", "Stato" e "statuto".

La concezione della verità come valore permanente coesiste, in Florenskij, con quella della verità come *coincidentia oppositorum*, unità che permane nella diversità, diversità che converge in unità; lo scoramento che porta a disperare della verità, l'abbandono della verità in nome della potenza e del vitalismo condannano l'uomo contemporaneo, secondo Florenskij, a una cieca disperazione, al buio della mente e infine, riprendendo la vita i suoi diritti, questa tempeste sfocerebbe nel delirio e nella follia.

Il tema della verità ha sviluppi così articolati e complessi, nell'opera di Florenskij, da suscitare facilmente fraintendimenti ed equivoci, alimentando altresì critiche, anche aspre, alle posizioni dell'Autore; non è un caso che, in Italia, solo notevoli pensatori come Elémire Zolla, Augusto Del Noce, Sergio Quinzio, Italo Mancini e Massimo Cacciari abbiano apprezzato, seppur tardivamente, l'opera di Florenskij, mentre la critica minore ha ripreso, a volte senza approfondimento, le contestazioni ben note di Georgij Florovskij e di Nikolaj Berdjaev.

Così si è spesso sottolineata una presunta natura crepuscolare, stremata e decadente, del pensiero di Florenskij, nel quale l'adesione all'Ortodossia rappresenterebbe una mera esigenza, entro un contesto disarmonico, con elementi di "occidentalismo" assai più spiccati di quanto non appaia a prima vista.

Un secondo luogo comune critico-interpretativo: mettere l'accento sul materiale eterogeneo, che si dispone intorno al nocciolo "cristico" de *La colonna e il fondamento della verità*, materiale comprendente elementi di magia, alchimia, teosofia e antroposofia steineriana, rispecchianti, comunque, tendenze e istanze ben radicate nella cultura primonovecentesca. Ma si dimentica che di una di queste componenti, così poco compatibili con il cristianesimo, Florenskij è stato un critico implacabile e costante: lo spiritismo.²¹

Se questi materiali, più o meno spuri, gravitano attorno a un centro, è quel centro che bisogna cogliere, io penso, rimuovendo gli aspetti secondari e accessori; il nucleo sembra costituito dalla *via simbolica della conoscenza*, intrapresa, con sempre maggior risolutezza, da Florenskij. In particolare, c'è un saggio del 1904, *I simboli dell'infiniti*

²¹ Rammenta queste critiche, riannodandole a Florovskij e Berdjaev, N. Valentini, *Introduzione a Florenskij, La colonna*, XIX-XXIV; dello stesso Autore si consideri N. Valentini, P.A. *Florenskij: La sapienza dell'amore. Teologia della bellezza e linguaggio della verità*, Bologna, EDB, 2012.

to, che sembra compendiare la tematica del simbolo, così com'è intesa dall'Autore.²²

In tale saggio, il simbolo assume a dimensione capace di articolare e far convergere i diversi contributi della scienza, per culminare nell'inserzione conclusiva della teologia, intesa come chiave ermeneutica per capire in profondità la soggettività dello scienziato, che si cela, con il suo angolo di visuale, dietro all'elaborazione scientifica.

Il confronto s'istituisce con il grande matematico Georg Cantor, con il quale Florenskij, per dir così, duella: è un incontro/scontro che avviene, in pagine e pagine, attraverso lo specifico simbolismo, caratteristico della matematica.

E tuttavia, alla fine, lo sguardo si posa sul centro nascosto di una così complessa elaborazione, centro che costituisce lo sfondo, enigmatico ma tracciato nitidamente, da cui procede l'elaborazione di Cantor.

Sulla conclusione paradossale di questo saggio ha richiamato l'attenzione, recentemente, il matematico Giorgio Israel, che ha evidenziato la singolare direzione che imprime la temperie ebraica in una mente lucida come quella di Cantor.²³

«Si tratta, in primo luogo, di uno sviluppo estremo della persona, dell'autocoscienza e dello spirito di iniziativa, si tratta di una potenza interiore, per così dire, di una *stabilità dell'individuo*».²⁴

Con rapidità folgorante, l'infinito matematico si cambia nell'infinito teologico, e la matematica sfocia nella poesia, esemplata dapprima in un carme di Solov'ëv, e poi in una preghiera che, in famiglia, gli Ebrei declamano a *Pesach*, nella quale, con insistenza incalzante, si chiede a Dio di «ricostruire presto la sua dimora»; qui non compaiono i ricorrenti spunti antigudaici, retaggio di una tradizione non superata, ma piuttosto si manifesta una profonda consapevolezza delle radici, ebraiche e cristiane assieme, che caratterizzano, all'origine, svariati tipi di cultura.

Non c'è testo più pregnante di questo per capire il fascino, ma anche le difficoltà, che manifesta la riflessione di Florenskij.²⁵

Il filosofo russo sviluppa, su questi temi, una vasta e concatenata *visione d'assieme*, che spazia dalla biosfera alla noosfera, fino a delineare la pneumosfera, il regno dello spirito, che non può essere esplorato completamente con i nostri strumenti intellettuali, ma può

²² P. Florenskij, *I simboli dell'infinito* (1904), in *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, a cura di N. Valentini, A. Gorelov, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, 25-80.

²³ G. Israel, *Florenskij e l'infinito*, in "Il Foglio", 31 ottobre 2009.

²⁴ Florenskij, *I simboli*, 76.

²⁵ Florenskij, *I simboli*, 72-80; sul simbolo, cf. anche Florenskij, *La concezione cristiana*, 31: «Il simbolo è realtà dal momento che tutto è in tutto, ed è una realtà superiore alla stessa realtà, giacché porta in sé l'energia di altre realtà. Il simbolo unisce i mondi».

essere intravisto e, una volta intuito, si trasforma nella dimensione più preziosa, quella a cui rivolgersi col maggior zelo, essendo la dimensione che ordina e regola tutte le altre.

Se Florenskij esclude lo *spirito di sistema*, che sarebbe caratteristico di Schelling e Hegel, ma anche del suo amato Solov'ëv, quella che prospetta è comunque una *visione d'assieme*, sia pur basata sulla contemplazione, e non sulla frenesia del possesso e sull'ansia acquisitiva.

L'altro estremo che Florenskij scarta risolutamente riguarda la movenza tipica del pensiero occidentale, fondato su di un modello analitico tale da "scorticare" la realtà, spezzettandola, fino a frantumare e poi disintegrare l'uomo stesso.

Le *Weltanschauungen* sono di tre tipi, per il nostro Autore: quella scientifica, quella fiabesca, che Florenskij guardava con intensa attenzione, e infine quella "integrale", che incorporava e assumeva le due precedenti, fino a far coincidere *numero* e *forma*; in ciascuno dei tre ambiti si scorgerebbe l'orientamento, e un interno automovimento, in direzione di un'unità tematica più ampia.²⁶

4 Contro una civiltà predatoria

Ricapitolando, sottolineo uno fra i molti rilievi, tutti importanti, che ritrovo nel disegno dell'opera di Florenskij: si tratta di una diagnosi molto approfondita circa *il crescente distacco fra l'uomo e la natura*; tale diagnosi viene illustrata in modo chiaro ed efficace, e si possono intravedere, in prospettiva, anche alcuni difficili rimedi.²⁷

A partire dalla "modernità" occidentale si sarebbe sviluppata, con ritmo sempre più incalzante, una vera e propria "civiltà predatoria", entro il sogno, apparentemente positivo, dell'*Homo faber*, costruttore della propria sorte e propiziatore di un agognato "paradiso in terra".

Fra le due dimensioni dello spazio e del tempo, l'uomo occidentale avrebbe privilegiato la dimensione della spazialità, agendovi assiduamente con una specie di violenza estrinseca, dimenticando il complicato chiaroscuro che rappresenta, per l'uomo, l'esperienza della temporalità.

Florenskij, come Berdjaev, Pierre Teilhard de Chardin e Raimon Panikkar, manifesta una *concezione cosmoteandrica*, nella quale la natura, Dio e l'uomo si tengono in un rapporto armonioso, e la natura non può essere sfruttata fino all'abuso e al degrado, essendo «la tunica viva di Dio».

Non si deve evincere, da questo breve cenno, che Florenskij sia un *laudator temporis acti*, né un pessimista ossessionato dalla libera circolazione del Male nel mondo; per far capire, mi limito a que-

²⁶ Florenskij, *Il simbolo*, 5 e passim.

²⁷ Pyman, *Pavel Florenskij*, 298-300.

sto fatto: il filosofo evitava d'indugiare sull'Anticristo, così di moda nella rinascita religiosa di quegli anni sulla scia di Solov'ëv, ma questo non significa che ignorasse i segnali, anche radicalmente negativi, che vedeva irradiarsi dal progressivo, inesorabile distacco fra uomo e natura.²⁸

Piuttosto, Florenskij cercava, in ogni questione, una possibile armonia, che riconciliasse le diverse polarità in tensione; la natura e la realtà come un prisma, da far ruotare e illuminare, in modo che nessun angolo di visuale rimanesse in ombra, ma si potessero valorizzare, invece, i contributi della matematica, della fisica, dell'elettrotecnica, della cosmologia e dell'ingegneria, per culminare nell'arte, nelle riflessioni sul linguaggio e nella contemplazione dell'Icona; tale contemplazione segna una svolta, se vissuta entro la Chiesa, vera "porta regale", fondata su di una base biblica e scritturistica, capace di dare impulso finale al volo della filosofia, della teologia e della mistica, vissuta come esperienza integrale di senso.²⁹

La metafisica concreta di Florenskij usa le più suggestive metafore per additare, e far amare, i misteriosi tesori che sopra ho evocato: usa la metafora delle "vesti" e dei "frutti", per indicare l'espansione gioiosa caratteristica dell'esperienza cristiana, allude ai "gioielli" che costituiscono il cespite di quella stessa esperienza e, infine, paragona la ragione all'"oro", quello puro e fino, privo di ogni corruzione: una ragione, certamente, che non sia stravolta dall'arroganza, deformata dalla prevaricazione, divenuta remota ed esangue, fantasma astratto rispetto al rigoglio della vita vissuta.

A questo punto del cammino anche l'intuizione di Bergson appare ormai lontana e compare, come centrale, l'intuizione "sofianica", che non è più, soltanto, conquista faticosa, ma anche dono, conclusivamente elargito e accolto.

La concretezza che viene sottolineando è custodita, per Florenskij, dalla Chiesa russa, da questo popolo "teoforo" per eccellenza, cioè portatore di Dio, la cui profondità si potrebbe cogliere solo immergendosi in esso. Tante volte Florenskij ripete che non s'impara a nuotare a riva, o nel chiuso di una palestra, e così non s'impara il cristianesimo per sentito dire, a scuola o attraverso i libri, ma immergendosi a fare la verità, con un pieno amore per il mondo acceso dallo Spirito, il solo amore che possa liberare dalle catene interne e dalle barriere dell'individualismo.

Questo ideale dell'organicismo romantico, configurato nell'*ekklelesia*, è presente in Johann Adam Möhler, in John Henry Newman e in Solov'ëv, ma riceve, in Florenskij, delle modulazioni nuove e profonde.

²⁸ Pyman, *Pavel Florenskij*, 289.

²⁹ Sulla Chiesa universale, cf. Florenskij, *Il concetto di Chiesa nella Sacra Scrittura*, a cura di N. Valentini, L. Žák, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 2008.

Ciò che, in definitiva, coinvolge il lettore è il tono, il timbro segreto, caratteristico di tanti testi dell'Autore; egli scrive con animo turbato e commosso, pur senza smarrire il filo di una vigile lucidità; ciò che attrae il lettore è anche, direi, *la fame ontologica* che anima i suoi scritti, il bisogno profondo di una dimensione ontologica, fondamentale e costitutiva che, mano a mano che si procede nella lettura, sembra profilarsi davanti ai nostri occhi meravigliati.

Dai biografici di Florenskij apprendiamo della sua pura reattività verso il mondo: una semplice, umile violetta di campo, una seta rilucente lo attiravano potentemente, e la sua curiosità non si arrestava, non si lasciava incatenare, assetata di infinito, prima di raggiungere certe mete e obiettivi.

Le quattro antinomie dell'esperienza umana, malinteso, dolore, morte ed errore, non erano certo ignote a Florenskij, che le considera sovente, ne *Le porte regali* e ne *La colonna e il fondamento della verità*; ma la ponderazione delle antinomie non arresta lo straordinario percorso contemplativo, simile a un pellegrinaggio verso le sorgenti.

Il fascino della natura genera e rigenera lo stupore, spinge a guardare oltre quella realtà meccanizzata, che sembra dominare dal Rinascimento in poi; l'esistenza umana, immersa nella natura, è mistero, e c'è come una pellicola, un velo, più o meno spesso, che avvolge le tenebre del mondo, come già Goethe aveva intuito e Schopenhauer espresso con filosofica profondità.

E il nostro stesso rapporto con il corpo diviene enigmatico, essendo insufficiente ogni schema che cerchi di rappresentare la relazione con il nostro corpo come un "possesso", o come un "controllo".

Nella prospettiva di Florenskij, che mantiene costantemente una certa tensione olistica, vale il colpo d'occhio di uno sguardo capace di cogliere l'universale nel particolare, secondo quello *spirito d'infanzia* caratteristico, per quel che capisco, di chi contempla senza brama di possesso.

Se la *Weltanschauung* scientifica sembra rivolgersi, con frenesia veemente, verso lo spazio e la materia, per possederli, la *Weltanschauung* infantile s'immerge nella temporalità, per scoprirvi il meraviglioso rigoglio dei significati, intraprendendo un cammino capace di aprire, alla fine, a una dimensione "verticale" dell'esistenza.

Il rifiorire dello spirito d'infanzia mi sembra evidente nel modo in cui Florenskij prospetta la genuina umanità della religione, insieme liturgia e orientamento verso un'umanità diversa, parola simile a quella che un padre trasmette ai figli, servizio all'umanità concreta e vivente, non sua funzione: ecco il paradosso di una religione che educa, *proprio perché non è strumento*, non si confonde con il moralismo, o con relazioni di commercio e sopraffazione.

Lo storicismo filosofico superrazionalista, alla fine, culminerebbe nella sostituzione di Dio con lo sviluppo del mondo, approdando all'idea che la coscienza determini la verità; ma all'esaltazione freneti-

ca della lotta, Florenskij contrappone gli ideali dell'accoglienza, della disponibilità e dell'amore, non dimenticando che "chi lotta contro la lotta" viene assumendo, tragicamente, un volto analogo a quello del persecutore.

Se i valori ricordati sopra possono essere custoditi e promossi, con l'educazione, dalla cultura cristiana, essa deve essere davvero a immagine di Cristo, e deve essere veramente cultura, ammonisce Florenskij.³⁰

Religione significa novità di vita, organicità e armonia di unità nella molteplicità, e l'infinito si presenta come ciò che dà la suprema consistenza all'uomo, donandogli altresì il massimo di trascendenza, e quindi di libertà. Libertà non significa rescissione dei legami, ma ricerca entro l'"uni-totalità" che, anche con polarità antinomiche, filtra nello spessore della vita quotidiana ed entro l'anima dell'uomo.³¹

5 Qualche spunto per una sintesi finale

Noi umani, secondo Florenskij, configuriamo tre tappe nelle nostre relazioni con il mondo: la prima consiste nella *comprensione del mondo*, chiarificato dalla luce degli archetipi e dei prototipi che orientano la nostra mente, secondo l'eredità del neoplatonismo cristiano; la seconda tappa consisterebbe nell'*assimilazione del mondo*, intesa, correttamente, non come consuetudine predatoria, ma come tensione all'intelligibilità del mondo medesimo; infine, la terza tappa consisterebbe nell'agognata *sapienza globale*, scopo di ogni tentativo e sforzo, appoggiata all'esperienza religiosa e culminante nella dimensione della *pansofia*, la sapienza a due facce, divinoumana, ma nella quale la componente divina assume il volto della sorgente di ogni illuminazione.³²

Le tre tappe assieme costituiscono l'emozionante dramma dell'esistenza umana, che si ricapitola nell'Icona, frutto del tormento e della gioia dell'anima popolare, totalmente coinvolta in questo cammino.

La problematica dell'Icona non dovrebbe essere affrontata nella chiave iperrazionalista e autonomistica della "modernità" occidentale, ma considerando invece che gli artefici dell'Icona lavorerebbero in una dimensione d'ispirazione religiosa: non pittori in senso tecnico, bensì *santi educatori*, nello sforzo di ispirare ed educare l'anima profonda del popolo.

³⁰ P. Florenskij, *Bellezza e Liturgia. Scritti su cristianesimo e cultura*, Milano, Mondadori, 2010, cap. IV.

³¹ G. Malafronte, *Per una Weltanschauung integrale. Itinerario intellettuale di P.A. Florenskij*, in "Filosofia e Teologia", 3, 2011, 612.

³² P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Milano, Adelphi, 2010, 19.

Azzardando qualche spunto di bilancio, in conclusione, sottolineo, innanzitutto, la *pars destruens*, insita nel pensiero di Florenskij; secondo il pensatore russo, abbiamo perso ogni visione uni-totale della realtà, e rischiamo di tramutarci in predatori, anche se talora diventiamo, con benefica contraddizione, dei predatori compassionevoli.

In secondo luogo, lo sfondo d'oro delle Icone sarebbe un simbolo di un'ulteriorità di senso, e forse proprio per questo ci affascina in modo così intenso: l'oro si riferirebbe all'oro spirituale, evocato dalle tradizioni magiche e alchemiche, nelle quali l'oro è metafora della luce sovraceleste di Dio.

Si consideri questo brano folgorante:

Sulle Icone successive l'oro, ma già in polvere e con carattere di colore, si è introdotto negl'interstizi dei vestiti dei santi e di altri oggetti; ma anche qui esso significa il riflesso della grazia celeste, anche se dogmaticamente e secondo la tradizione della pittura d'Icone, appare dubbio che il segno particolare di Dio possa trasferirsi, sia pure mitigato, ai santi. Il tessuto d'oro, nel suo significato spirituale, specie quello antico, tramato di sparsi fili d'oro, è l'immagine materiale di questa penetrazione, da parte della luce divina, nella carne purificata del mondo.³³

Il passo citato manifesta uno dei temi essenziali di Florenskij: quello della *trasfigurazione*, trasfigurazione che le dimensioni dell'arte e della religione procurano, fatalmente; è necessario morire, rispetto alla realtà consumata e all'uomo vecchio, per acquisire la meraviglia e lo spirito di festa che promettono di ricreare il mondo... Gli occhi della mente di Florenskij si sono costantemente fissati sull'esperienza del monte Tabor, traendone tutte le modulazioni per quel che riguarda la possibilità di trasfigurare il mondo.³⁴

Proprio in un tal quadro, diventa comprensibile il paradosso florenskiano spesso riproposto: i bambini, i medioevali e i poeti sarebbero più attuali di certi "moderni", o comunque meno apatici e più pervasi di meraviglia creatrice.

Infine, c'è la straordinaria battaglia ingaggiata e combattuta da Florenskij contro il Totalitarismo.³⁵

³³ Florenskij, *Le porte*, 145.

³⁴ L'evento della trasfigurazione, sul monte Tabor, è narrato in Mc 9,2-8; Mt 17,1-8; Lc 9, 28-36.

³⁵ Vi sono molti spunti, in questa direzione, nelle lettere dal *gulag* del grande matematico e filosofo russo, anche se, prevalentemente, toccano temi familiari (P. Florenskij, *Non dimenticatemi*, a cura di N. Valentini, L. Žák, Milano, Mondadori, 2000). Non si può leggere queste lettere senza una veemente commozione, in particolare l'ultima, indirizzata alla madre, che reca la data 19 giugno 1937. Su quelle tragiche esperienze, cf. A. Applebaum, *Gulag. Storia dei campi di concentramento sovietici*, Milano, Mondadori, 2004.

Non mi riferisco solo ai quattro, durissimi anni passati alle isole Solovki, in un *gulag*, oggi trasformato in un monastero: in quell'esperienza tragica, Florenskij si è tramutato in una figura "cristofanica", essendo non solo tradito, ma sacrificato, e avendo accettato, innocente e consapevole, il suo sacrificio.

Mi riferisco piuttosto allo strenuo duello intrapreso contro le premesse culturali del Totalitarismo, con i tentativi di Florenskij di farci capire che l'uomo, *ogni uomo*, è più delle circostanze che lo rinserrano e lo assediano. Ecco, la straordinaria dignità dell'uomo: è proprio quello che il Totalitarismo calpesta, divenendo così lo *specchio della nostra terribile indigenza spirituale*.

Ci si è domandato se il *gulag* sovietico, o il *lager* nazionalsocialista, pongano in questione la bontà del Divino, mettendo in crisi la cura per la teodicea così caratteristica anche di Florenskij; direi che, soprattutto, c'è una rimessa in questione dell'antropodicea, nel senso che in tali campi, costruiti per la morte, è l'immagine stessa dell'uomo, e della sua bontà naturale, che ne esce a pezzi.

In definitiva, uno fra gli sforzi più grandi di Florenskij è stato quello di condurci oltre le rigide categorie caratteristiche del pensiero europeo e occidentale, categorie che classificano minuziosamente l'uomo, preparandone la manipolabilità e facendo intravedere la conclusiva superfluità di individui, gruppi e ceti sociali.

Le schede perforate e la riduzione dell'uomo a numero predispongono allo sterminio, dopo aver impoverito l'uomo, riducendolo a una futile casualità. Lo spirito di catalogazione inizia il suo dominio quando lo spirito di quantità s'impadronisce di tutti e di tutto, impedendo di gustare la bellezza del mondo ed elevando barriere insuperabili.

Allora filosofo autentico è, mi sembra, chi scopre col suo sguardo il volto dell'inedito, e gli dà forma, chi sa intuire la natura, affascinante ma anche inquietante, della *realtà* e, in essa, il richiamo pungente della *verità*, una verità che ci può salvare e che, comunque, ci sorprende con i suoi profili e colori mutevoli, con la varietà meravigliosa delle sue forme, donandoci gioia.

Богослужение как синтез искусств у основоположника “русского космизма” Николая Федорова и священника Павла Флоренского

Валентин Никитин

Союз писателей России; Российская академия естественных наук

«Храмовое действо как синтез искусств» – так назывался доклад священника Павла Флоренского, прочитанный 24 октября 1918 года на заседании Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры. Под «храмовым действом» о. Павел подразумевал Богослужение, но вынужден был “закамуфлировать” это слово, так как упомянутая Комиссия была организована при Сергиево-Посадском военно-революционном комитете. Доклад Флоренского, до сравнительно недавних пор практически недоступный (ввиду мизерного тиража журнала «Маковец», в котором был напечатан), имеет большое значение в области православной литургики и церковного искусства. Он стоит в одном ряду с «Иконостасом» и «Обратной перспективой» Флоренского, но, как это ни странно, почти не исследован (если не считать давней работы Вашего покорного слуги).¹ Для нас существенный интерес представляет как содержание самого доклада, так и попытка выяснить генезис некоторых идей Флоренского, рассмотреть его взгляды на проблему синтеза искусств, проследить их связь с отдельными положениями в учении

¹ В.А. Никитин. *Храмовое действо как синтез искусств. Священник Павел Флоренский и Николай Федоров // Вестник русского христианского движения*. 1988. № 153. С. 40-56; *Символ*. 1988. № 20. С. 219-36.



другого гениального мыслителя-энциклопедиста Николая Федорова (1829-1903).

Вокруг творческого наследия Н.Ф. Федорова, автора «Философии общего дела», не утихают споры. Его изображают идеологом патриархального крестьянства, “мистическим большевиком”, пророком научно-технической революции, продолжателем оккультно-магической традиции, религиозным утопистом. Бесспорно одно, что он был основоположником “русского космизма”. Представители этого течения в научно-философской и религиозной мысли России на рубеже XIX-XX веков предвосхитили планетарно-космический этап в эволюции человечества. Они опередили Тейяра де Шардена, высказав аналогичные мысли о “стреле биогенеза”, “ноосфере”, “феномене человека” и непреходящем спасительном значении христианства в эволюционирующем мире. Религиозно-нравственные аспекты русского космизма нашли выражение в философии всеединства, в софиологических построениях Владимира Соловьева, священника Павла Флоренского, протоиерея Сергия Булгакова. Естественнонаучные идеи космизма разрабатывали Н.И. Умов, К.Э. Циолковский, В.И. Вернадский, А.Л. Чижевский.

Федоров не только выдвинул идею космической регуляции природы как задачу объединенного человечества, но и соединил экологическое сознание и геокосмическую проблематику с нравственным долгом живущих по отношению к умершим. В «Философии общего дела» значительное место занимает эстетика. Взгляды Федорова на сущность и задачи искусства определяются общим проективно-синтезирующим направлением его мысли, стремлением интегрировать искусство в “общем деле” как живом синтезе искусства, науки и религии.

У Флоренского нет специальных работ, посвященных Федорову, но встречается немало его оценок и упоминаний. В лекциях по истории философии, прочитанных в Московской Духовной Академии, Флоренский достаточно внимания уделил взглядам Федорова, тогда еще малоизвестного “загадочного мыслителя”, взгляды которого о. Павел излагает спокойно и непродубежденно, местами с оттенком явного сочувствия и солидарности. О высокой оценке Федорова красноречиво свидетельствует упоминание его имени в «Столпе и утверждении истины» рядом с именем святителя Иринея Лионского. В другом месте Флоренский отмечает «множество поучительных мыслей» Федорова «о целомудрии и его космическом значении».

Особый интерес Флоренского вызывали мысли Федорова о литургии как синтезе искусств, о значении догмата о Пресвятой Троице, о церковном распределении богослужебных чтений, которое Федоров считал основой литургического и эстетического богословия. Так, например, говоря о чине братотворения

[“fraternitas per adoptionem”; аналог русского “побратимства”], в котором Федоров видел особый род литургии, Флоренский называет философа “глубокомысленным”, а его соображения – “замечательными”.

Следует сразу же оговориться, что Флоренский ясно осознавал объективную опасность стихийно-материалистической интерпретации учения Федорова, принципиальную неприемлемость для христианского сознания натуралистического и позитивистского понимания его главной идеи – “патрофикации” (отце-творения, нравственного долга живущих воскресить умерших). При этом Флоренский не смешивал, как это обычно делают современные критики, учения самого Федорова с взглядами его вульгаризаторов.

Сравнительный анализ текстов обоих мыслителей позволяет с определенной степенью уверенности говорить о близости их взглядов в области так называемого “иринического” богословия, а также богословия *всеединства*, в частности, относительно принципа единосушия, позволяющего уяснить природу мира как органического целого. Но особенно близки взгляды Флоренского и Федорова на происхождение, сущность и задачи искусства (и культуры в целом), на храмовое действо, то есть Богослужение, как синтез искусств.

Оба мыслителя рассматривали историю искусства, различные попытки художественного синтеза, а также обособления отдельных видов искусств, как явления, неразрывно связанные с религией, сопровождающие всю или почти всю историю художественной культуры, начиная с древнейших времен. Можно говорить о попытках “синтеза искусств” еще в эпоху первобытного синкретизма, когда материалом искусства являлись природные формы-камни, расположение которых, ориентированное на различные стороны света, по отношению к солнцу, небу, земле, определялось различными ритуально-культовыми представлениями (так называемые “мегалитические постройки”).

«Молитва – вот начало искусства – утверждает Федоров. – Молитва и молитвенное (вертикальное) положение были первым актом искусства».²

Культура как выражение некоей духовной целостности по существу на протяжении всей истории человечества является производной, связанной с культом, о чем невольно свидетельствует этимология этих слов, неоднократно подчеркивает о. Павел Флоренский.³

² Н.Ф. Федоров. *Сочинения*. М. 1982. С. 561.

³ Священник Павел Флоренский. *Кульм, религия и культура // Богословские труды*. 1977. № 17. С. 101-19.

По мере совершенствования религиозных культов, перехода от первобытно-синкретических к языческим, к мистериям античности, к ветхозаветному монотеизму, наконец, к Богооткровенной религии христианства, трансформировалось и искусство. Это развитие нашло выражение в самоопределении таких видов искусства, как церковное зодчество и пение, фреска, мозаика, икона, витраж; оно достигло большой структурной сложности и композиционной выразительности в эпоху средневековья.

В соответствии с усложнением структуры и формированием отдельных видов искусства усилилась и их интеграция, например, в средневековых мистериях на библейские сюжеты, исполнявшихся в храме. Высший, наиболее органический и целостный синтез, воплощающий духовный макрокосм христианства, согласно Федорову и Флоренскому, явлен в литургии, в храмовом Богослужении.

Искусство барокко, как известно, тяготело к системе и, следовательно, к синтезу. В художественной практике, особенно в театре, предпринимались попытки синтезировать живопись и архитектуру, музыку и поэзию. При этом, однако, достигалось не столько соединение искусств в единое целое, сколько размывание границ отдельных искусств, их "диффузия". Такое искусство, в основе своей иллюзорное, Федоров называл «искусством подобия»: «Искусство подобия есть изображение неба, лишаящего нас жизни, и земли, поглощающей живущих. Поэтому-то это искусство и осуждается божественной заповедью, как язычество...».⁴

В противоположность искусству подобия, искусство священное, литургическое искусство, есть, по Федорову, - «воспроизведение мира в виде храма, соединяющего в себе все искусства».

Все искусства могут быть объединены или - по-немецки - в музыкальной драме, в театре, или же, как полагаем мы, - по-славянски, по-русски - в архитектуре, в ее высшем произведении - храме, и в службе, совершаемой в храме - в храме как изображении мироздания, бесконечно малом по сравнению с мирозданием, но бесконечно высшем его (мироздания) по смыслу, по вложенной в него (храм) мысли, - в храме как проекте мира такого, каким он должен быть. - Храм есть изображение неба, свода небесного, с изображенными на нем поколениями умерших, как бы ожившими... В божественной службе все эти небожители объединяются в одно целое со служащими в храме и предстоящими (еще живыми); в божественной службе все - умершие и живые - составляют одну Церковь. «Под пением или отпеванием - продолжает Федоров - разумеется всё совер-

⁴ Федоров. Сочинения. С. 563.

шаемое; это - всенощное отпевание умерших... а затем - дневное соединение (объединение) и научение (оглашение), пригласение к литургии верных - верных Богу отцов...».⁵

Храмовое действо «как синтез искусств» в понимании Федорова неразрывно связано с его устремленностью к апокатастасису, преобразению неба и земли после всеобщего воскресения:

Храм, как произведение зодчества, живописи и ваяния, становится изображением земли, отдающей своих мертвецов, и неба (свод храма и иконостас), населяемого оживленными поколениями, а как вместилище пения, точнее отпевания, храм есть голос, под звуки которого оживает прах на земле... и небо становится жилищем оживших.⁶

Федоров различал в развитии искусства две стадии: 1) птоломеевскую, когда своеобразную модель геоцентрического космоса является христианский храм, а богослужение, совершаемое в нем, носит проективно-символический характер; 2) коперниканскую, когда, опираясь на гелиоцентрическую концепцию, синтетическое искусство будущего в союзе с наукой и Церковью призвано разрешить противоречие между знанием и верой, исполнить волю Вседержителя - воскресить умерших и вывести человечество в безграничные просторы космоса.

В краткой заметке «Об объединении искусств» Федоров с достаточной ясностью сформулировал свое отношение к этому вопросу:

Высшая задача искусства - не изображать, не рисовать отвлеченные мысли, а указывать путь и, в художественной форме и в творческом восприятии, создавать проект самого дела, самой истинной задачи рода человеческого. Вот почему художественным выражением этой задачи или этого проекта может быть храм-школа, а отнюдь не театр, и всего менее - театр трагический, предназначенный для изображения гибели мира, в противоположность росписи храма-школы, которая есть воспитательно-образовательное изображение воссоздания мира, то есть воскрешения.⁷

Федоров противопоставлял органическое объединение, которое все искусства получают в высшем проявлении архитекту-

⁵ Н.Ф. ФЕДОРОВ. *Философия общего дела*. С. 241.

⁶ ФЕДОРОВ. *Сочинения*. С. 563-4.

⁷ ФЕДОРОВ. *Философия*. С. 153-4.

ры – храме, внешнему, механическому сочетанию искусств в музыкальной драме и театре, где музыка и хореография лишены внутренней, одухотворенной связи с живописью и еще менее со скульптурой, а посему объединение искусств является «очевидной нелепостью».⁸ В отличие от оперы и театра – подчеркивает Федоров – «храм зовет все искусства к одухотворению, к оживлению, не к подобию живого и жившего, а к действительному воссозданию жизни (во всей ее полноте, красоте и силе)».

Скульптуру и портретную живопись Федоров рассматривал как подобию умерших, а архитектурные сооружения – как подобию неба и земли. Храмовое зодчество, по Федорову, – высшее выражение архитектуры, начало перехода к высшему искусству вообще, ибо храмы являются «не только подобию того, что есть, но и проектами того, что должно быть; а именно: не мнимого, а действительного воскресения... новой земли и нового неба, преисполненных силою не разрушающею и умерщвляющею, а воссоздающею».⁹

Искусство будущего в представлении Федорова должно использовать не только обычно используемую силу земной тяжести, но и атмосферические токи, эфир и магнитные поля. Вместо камня, металла и других традиционных материалов люди, овладев метеорологической регуляцией, добившись гармонизации космических волн, смогут сооружать магнитные столбы и арки, создавать принципиально новые формы архитектуры.

Невольно вспоминается замысел «Мистерии» и «Предварительного Действа» удивительного русского композитора А.Н. Скрябина (1872-1915). Некоторые его устремления почти совпадают с Федоровскими проектами, оба утверждают титаническую мощь человека. Но у Скрябина эта мощь автономна, а у Федорова человек – сотрудник и помощник Бога в грядущем преображении мира. Для обоих, впрочем, искусство было призвано стать орудием глобального воздействия, своего рода мистической техникой.

Романтическая идея облагораживающей и преобразующей миссии искусства переросла у Скрябина в некую оккультно-магическую концепцию грандиозного по замыслу действия, синтеза искусств, музыкальной в своей основе «Мистерии». На первый взгляд, ни у кого еще идея синтеза не достигала таких грандиозных масштабов, как у Скрябина. Но это не так, если вспомнить о глобальных идеях Федорова. «Философия общего дела» есть, в сущности, теория акта – высшего, предельно-мыслимого, осуще-

⁸ Там же. С. 152-3.

⁹ Там же. С. 151-2.

ствимого в результате всеобъемлющего *синергического синтеза*.

Революция 1917 года и последующие катаклизмы в русской истории стали явной пародией на эти замыслы, от чего предостерегал Флоренский. Массовые празднества, театрализованные шествия и инсценировки, процессии и карнавалы в первые пореволюционные годы были своеобразными попытками “синтеза искусств” (в кавычках), вульгарного в своих формах “уличного действия”. Задача слияния искусства с жизнью, провозглашенная в те годы, была принципиально неосуществима в рамках тогдашней “лозунговой эстетики” как революционной пропаганды. Попытки стереть грань между театром и жизнью, превратить саму жизнь в социальный муравейник, обращались в пародию на Богослужение. Флоренский считал такие попытки эстетически несостоятельными. Он знал, что в семье муз каждая имеет свой неповторимый облик и голос, – линия не передаст того, что выразит звук, а музыка не выскажет достаточно ясно то, что скажет слово. В искусстве, выражаясь языком техники, передача идет только по одному каналу; учитывая эту специфику искусства, следует ясно сознавать недопустимость чисто механического их объединения. В типологическом разнообразии муз, богатстве их художественных возможностей, взаимном дополнении и заключена сила искусства. С наибольшей гармоничностью подлинный синтез искусств воплощен именно в Богослужении.

Возвращаясь к докладу Флоренского «Храмовое действие как синтез искусств», следует подчеркнуть, что он был обращен к весьма пристрастной, недоброжелательной и даже враждебной к Церкви аудитории. Поэтому о. Павел сделал многозначительную оговорку, что оставляет в стороне «мистику и метафизику культа» и обращается исключительно к «автономной плоскости искусства как такового».¹⁰ Это обстоятельство, безусловно, следует помнить при анализе доклада. Удивительно, что и при такой ограниченной постановке вопроса, Флоренский сумел ясно высказаться за сохранение Троице-Сергиевой Лавры как действующего монастыря, защитить эту духовную и культурную цитадель от большевистских варваров.

Проблема церковного искусства как высшего синтеза различных художественных деятельностей тогда была почти не затронутой. Разрабатывая ее, Флоренский обратился к Троице-Сергиевой Лавре, как образцовому памятнику, в котором исторически явлен и осуществлен в течение нескольких веков верховный синтез искусств, о котором только мечтает новейшая эстетика. Это утверждение, на первый взгляд парадоксальное,

¹⁰ П.А. Флоренский. *Храмовое действие как синтез искусств* // *Маковец*, 1922. №1. С. 31.

Флоренский обосновал с таким же блеском, как и концепцию в другой работе, где Троице-Сергиева Лавра названа «средоточием всенародной Академии культуры».¹¹

Флоренский подошел к проблеме храмового действия, церковного Богослужения, как к проявлению «высшего синтеза различных художественных деятельностей». Этот синтез в его изъяснении восходит к античной трагедии, в которой соединились поэзия, музыка и хореография, а само содержание трагедии воспринималось как отголосок древних культовых мистерий. Анализируя синтез искусств как выражение «целостного организма храмового действия», жизнедеятельность которого регулируется богослужбным Уставом, Флоренский рассматривает архитектуру, иконопись и музыку (пение), как «искусство огня», «искусство запаха», «искусство дыма» (каждение), «искусство одежды», «искусство единственных в мире Троицких просфор» и т. д. вплоть до «своеобразной хореографии, проступающей в размерности церковных движений при входах и выходах церковнослужителей, в схождениях и расхождениях ликов, в обхождении кругом престола и храма в церковных процессиях».¹²

Истинное искусство есть единство содержания и способов выражения этого содержания во всей его многогранности. Та или иная сторона, выхваченная из единого целого, разрушает или искажает художественный стиль, не говоря уже о недопустимости такого «опрошенного недочувствия самого по себе».

Это общее положение в особенности относится к искусству церковному, – подчеркивает отец Павел, – ...во имя интересов культуры должно протестовать против попыток оторвать несколько лучей от солнца творчества и, наклеив их на ярлык, поместить под стеклянный колпак... К сожалению, пока еще нередко эстетическое недомыслие и недочувствие, по которому икона воспринимается как самостоятельная вещь, находящаяся обычно в храме, но с успехом могущая быть перенесенной в аудиторию, в музей, в салон или еще уж не знаю куда... Я позволил себе назвать недомыслием отрыв одной из сторон церковного искусства от целостного организма храмового действия как синтеза искусств, как той художественной среды, в которой и только в которой икона имеет свой подлинный художественный смысл и может созерцаться в своей подлинной художественности... В храме мы стоим лицом к лицу

¹¹ Священник П. Флоренский. *Троице-Сергиева Лавра и Россия // Троице-Сергиева Лавра. Комиссия по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры.* Сергиев Посад. 1919. С. 3-29.

¹² Флоренский. *Храмовое.* С. 32.

перед платоновским миром идей, в музее же мы видим не иконы, а лишь шаржи на них.¹³

С большой выразительностью описывает Флоренский те конкретные условия, в частности мерцающий свет лампад, тончайшую голубую завесу фимиама, блеск золота и самоцветов, которые воспринимаются верующими, как нечто живое, греющее душу, испускающее теплое благоухание; эти условия являются естественными и необходимыми для молитвенного созерцания икон. Само же Богослужение, справедливо подчеркивает отец Павел, «вносит в созерцание икон и росписей такое смягчение и углубление воздушной перспективы, о которой не может мечтать и которого не знает музей», ибо в храме «все сплетается со всем».¹⁴

Далее Флоренский говорит о непередаваемой пластике и ритме движений священнослужащих, о том, что «синтез храмового действия не ограничивается только сферой изобразительных искусств, но вовлекает в свой круг искусство вокальное и поэзию – поэзию всех видов, само являясь в плоскости эстетики музыкальной драмой. Тут все подчинено единой цели, верховному эффекту катарсиса...».¹⁵

В докладе «Храмовое действие как синтез искусств» о. Павел Флоренский обращает наше внимание на ограниченность, неоправданность и ущербность такого подхода, когда речь идет об охране какой-либо «одной» стороны в храмовом действе или художественно-историческом комплексе Лавры. Он говорит о необходимости бесконечно бережной заботы о Лавре, как о целостном и единственном в своем роде мировом памятнике зодчества и иконописи, церковного пения и литургической поэзии и хореографии: «Как памятник и центр высокой культуры, Лавра бесконечно нужна России, и притом в ее целостности, с ее бытом...». Флоренский горячо призывает сохранить Лавру как действующий монастырь со всем его освященным веками монастырским укладом. Он вновь подчеркивает в заключение, что высшая задача искусств – их предельный, органический и одухотворенный синтез; эта задача разрешена в храмовом действе, которое является Искусством с большой буквы: «Не к искусствам, а к Искусству, вглубь до самого средоточия Искусства как первоединой деятельности, стремится наше время. И от него не сокрыто, где – не только текст, но и все художественное воплощение Предварительного действия».¹⁶

¹³ Там же. С. 31-2.

¹⁴ Там же. С. 31.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Флоренский. Храмовое. w С. 32.

Ясно, что именно в литургии видит Флоренский подлинное средоточие «первоединой деятельности», именно в храмовом действе, то есть Богослужении, – реальное воплощение подлинного синтеза искусств, фантастические формы коего брезжили и предстояли мысленному взору Скрябина в искаженной или иллюзорной перспективе.

В другой работе Флоренского, которую можно считать основным его искусствоведческим трудом – «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях» (лекции во ВХУТЕМАСе, 1921-1924), подчеркнуто: «...Нет непроходимой границы между искусствами изобразительными... слывущими за искусства пространства, и музыкой в ее разных видах, слывущей за искусство чистого времени».¹⁷

О предчувствии будущего синтеза на основе “математического мировоззрения” – синтеза, который соединит натурфилософию с этикой, эстетикой и религией в целостном мировоздействии, Флоренский писал еще восемнадцатилетним студентом, в 1900 году (письмо к матери от 5.10.1900 г.). В зрелые годы о. Павел поставил своей сознательной целью проложение путей к такому синтезу. В его богословских, философских, искусствоведческих и естественнонаучных работах раскрывается общность и функциональное единство музыки и поэзии, живописи и архитектуры, их целостное воздействие и восприятие в сфере храмового действия, как подлинного, реально обретенного, а не только заданного или воображаемого (фантастического) синтеза искусств.

В храмовом действе, где все взаимосвязано и соподчинено и нельзя вычленишь ни одну из частей, составляющих единое целое, утверждал Флоренский, с наибольшей полнотой реализуется эстетический и мистический принцип единства и нераздельной связи искусств. Будучи служителем алтаря, обладая особой харизмой иерея Божия, о. Павел воспринимал храмовое действо как живой и целостный организм, дышащий реальной жизнью в формах православного церковного искусства, которое имеет свои национальные традиции на русской почве, такие, например, как многоярусный иконостас, знаменный распев и т. п.

Литургическое действо является для отца Павла духовным средоточием человеческой деятельности, целокупным, основополагающим и центральным, прямо выражающим человека в сокровенности его бытия, «ибо человек есть “Homo liturgus” (“Чело-

¹⁷ Священник П. Флоренский. *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*. М. 1993; *Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии*. Авт.-Сост. игумен Андроник (А.С. Трубачев). М. 2000. С. 81-296.

век литургисающий”)). Здесь, пожалуй, необходимо вспомнить, что в переводе с греческого литургия есть “общее дело”. Здесь кроется также ключ к названию и сокровенной сущности «Философии общего дела» Федорова (первоначальное ее название в рукописи было другое – «В защиту знания и дела»).

В отличие от Флоренского, Богослужение как синтез искусств являлось для Федорова лишь частью глобальной утопии. Федоров был апологетом глобального синтеза, синтеза планетарного или даже вселенского масштаба, соединения религии, науки и искусства в подвиге «общего дела». Орудием такого синтеза по Федорову призван стать музей, «...не только всехудожественный, но и всенаучный». Литургия, по мысли Федорова, должна распространяться из храма на все человечество, соединяемое братской любовью вокруг могил отцов. Отсюда идея так называемой “внехрамовой литургии”: храмовое действие призвано выйти из ограды храма, получить всеобщее выражение в литургии внехрамовой, престолом которой будет «вся земля, как прах умерших». Если вспомнить о современной экуменической концепции так называемой “литургии после литургии”, актуальность (но и проблематичность) Федоровских построений становится очевидной.

Очевидной, можно сказать самоочевидной, предстает несомненная адекватность понимания храмового действия Флоренским, как подлинного, высочайшего, наиболее одухотворенного синтеза искусств. Ясное сознание этого способно преодолеть не только различные искажения и ошибки модернистов-обновленцев, но и всякого рода покушения со стороны чрезмерных ревнителей старины.

Распространение псевдокультуры средствами “масс-медиа”, эстетический кризис, охвативший человечество, являются в основных своих проявлениях результатом рокового разрыва между носителями духовной культуры и рядовыми членами социума. Этот разрыв усугубился именно в Новое время, когда промышленный переворот, научно-техническая революция и демократизация общественной жизни стали осуществляться, как реакция против средневекового спиритуализма.

Многие современники до сих пор не отдают себе отчета в том, что, несмотря на такую реакцию, христианство и в наше время устремлено вперед, остается внутренне динамичным и исключительно жизнеспособным. Здесь позиции Федорова и Флоренского, двух великих русских мыслителей, совпадают.

Трансформация Космоса: от Данте — или к иконе или к атомной бомбе

Павел В. Флоренский
Москва

1. Искусство – одна из важнейших частей магии, цель которой – трансформация дольного мира с помощью мира иного. Магия колдунов-рисунков и заговоров или магия белая – икон и молитвы. Икона – действительное свидетельство мира иного, которое, по мысли П.А. Флоренского, отражено в обратной перспективе, когда человек, находясь внутри храма, становится не только его центром, но и центром Вселенной, центром Мира Горнего.¹

Гимназический друг П.А. Флоренского Владимир Францевич Эрн (1881-1917), в статье «Природа научной мысли» предложил понятие о «тоносе науки» как о ее векторе развития. Он писал, что тонос родоначальницы астрономии – астрологии – в гадании по небесным светилам – «незаконном похищении у неба его тайн» – несет в себе элемент если не богоборчества, то «у Бога воровства».² Поэтому и противоречия, возникающие при развитии астрономии, где прямо заложен конфликт Неба и Земли, приобретают остроту, не адекватную конкретному смыслу спора. Действительно, споры вокруг правоты традиционной тогда геоцентрической системы Птолемея или гелиоцентрической системы, разработанной каноником, т.е. членом капитула епархиальной коллегии

1 П.А. Флоренский. *Иконостас // Богословские труды*. 1972. № 9.

2 В.Ф. Эрн. *Природа научной мысли: I. Постановка вопроса. Тонос науки. II. Науки и научное мировоззрение // Богословский вестник*. 1914. № 1. С. 154-73; № 2. С. 342-68.

Николаем Коперником, не касались догматики, а были вызваны тем, что астрологам показалось, будто гелиоцентрическая система подрывает их бизнес, а когда они перешли на расчеты по круговым орбитам Коперника, а потом по эллипсоидальным орбитам Кеплера, то успокоились.

Конфликт заложен глубже и переходит на уровень пересечения сего и иного мира, в плоскость религиозную, в вопрос, например, предопределения или свободного и случайного саморазвития, т.е. прикасается действительно к кардинальной проблеме мироздания: случайная ли пылинка человек или творение, созданное по образу Божию. Решительно вытеснившая одухотворенное Средневековье культура эпохи Возрождения (кстати, одного из самых кровавых периодов) и последовавшая за ней Реформация предпочитали отражать только видимый мир, наступила буржуазная цивилизация с ее культом денег, материальных ценностей и потребительства.

Святая Инквизиция, защищая Птолемееву систему, вела лишь арьергардные бои против разрушающих морали и культуры Нового времени. Такими же реликтами прошлого иконного пространства видятся Ватиканские фрески Рафаэля, где он свободно трансформирует перспективу. Но главные для доклада – строки, которые, быть может, не заметили современные ему читатели Дантова «Ада», видя в нем только политический памфлет. В заключительном параграфе работы «Мнимости в геометрии», о которой и идет речь в настоящей статье, П.А. Флоренский пишет:

Итак, припомним путь Данта с Вергилием. Он начинается в Италии. Оба поэта спускаются по кручам воронкообразного Ада. Воронка завершается последним, наиболее узким кругом Владыки преисподней... Но, когда поэты достигают приблизительно поясицы Люцифера, оба они внезапно переворачиваются, обращаясь ногами к поверхности Земли, откуда они вошли в подземное царство, а голову - в обратную сторону (Ад, песнь XXIII):

По клочьям шерсти (Люцифера) и коре лдяной,
Как с лестницы, спускалась тень Вергилия.
Когда же мы достигли точки той,
Где толща чресл вращает бедр громаду, —
Вождь опрокинулся туда главой
Где он стоял ногами, и по гаду
За шерсть цепляясь, стал всходить в жерло:

[...]

Как изумился я тогда в тревоге,
Пусть судит чернь, которая не зрит,

Какую грань я миновал в дороге
[...]
(строфы 74-94) (Перев. Д.И. Мина)
Миновал эту грань (которой и до сих пор эвклидовская
«чернь не зрит»), т.е. окончив путь и миновал центр мира,
поэты оказываются под гемисферой, противоположной
той, «где распят был Христос»: они подымаются по
жерлообразному ходу.
Мой вождь и я сей тайною тропую
Спешили снова выйти в Божий свет
И, не предавшись ни на миг покою,
Взбирались вверх — он первый, я во след,
Пока узрел я в круглый выход бездны
Лазурь небес и дивный блеск планет,
И вышли мы, да узрим своды звездны
(строфы 133-139).³

Спрошу: что это, дословная выписка из древних или средневековых книг или насыщенное конкретными деталями описание личного опыта? Быть может, не только фантазию описал Данте, а составил путевые очерки?

XV-XVIII вв. и, особенно, XIX в. стали временем становления идеи, что Человек стал главным фактором развития Земли, стал царем природы в век торжества науки. Но никто не догадывался, что следующим будет век XX-й. И наступило Новое Средневековье.

2. Идущее на смену цивилизации Нового Времени Новое Средневековье понимал и П.А. Флоренский, который называл себя последним человеком Возрождения и первым - Нового Средневековья. Вот как он предвидел грядущую переоценку достижений Нового Времени в статье «Итоги»:

Кое-что, разумеется, остается в моем хозяйстве в виде пережитков, как какой-нибудь брудершафт, пережиток причащения кровью друг друга. Была же когда-то сложнейшая и пышно разработанная система магического миропонимания, а потом обломки древнеавилонской магии ютятся в глухой избе у полунормальной знахарки. Но основное русло жизни пойдет помимо того, что считалось еще так недавно заветным сокровищем цивилизации.

3 П.А. Флоренский. *Мнимости в геометрии*. М. 1922. Одно из современных изданий сопровождается послесловием Л.Г. Антипенко *О воображаемой вселенной Павла Флоренского // П.А. Флоренский. Мнимости в геометрии*. М. 1991.

Но ныне светом и молвой

Они забыты.⁴

Таково же и будущее возрожденской науки, но более суровое, более беспощадное, поскольку и сама она была беспощадна к человеку.⁵

Новое Средневековье началось с революций в искусстве, науке и социуме, с открытия А. Беккерелем радиоактивности – энергии, которая сохранилась с первых дней Творения, упала к нам, как крошки со стола Творца. Произошла революция в искусстве, особенно изобразительном. Одним из символов единства новой науки и нового искусства стал «Черный квадрат» Малевича, название которого не случайно совпало с «черными дырами» астрофизиков и с атомными бомбами, сброшенными, через менее чем полвека, на Нагасаки и Хиросиму. Но начало XX в. ознаменовалось возвращением человечества к Богу, когда открылась православная икона и русская религиозная философия. В свете бескомпромиссного противостояния этих начал и происходящего уничтожения культуры, в первую очередь церковной, работы П.А. Флоренского 1920-х годов, при кажущейся их академичности, были открытой бескомпромиссной борьбой за сохранение церкви. Посмотрите: «Троице-Сергиева Лавра и Россия»⁶ – защита монастырей, «Иконостас» – защита церковного искусства, «Имена»⁷ – защита имени и слова, «Философия культа» (1918)⁸ – одухотворение и защита биосферы. Напомним и о подвиге сохранения от надругательства Честной Главы Преподобного Сергия.⁹ П.А. Флоренский не мог этого не совершить, но он не мог не понимать, к чему это должно привести, но не отклонился от дарованного ему пути и не отрекся от сана священника ни на допросах, ни перед расстрелом.

3. В 1917 г. вышла работа А. Эйнштейна «Вопросы космологии и общая теория относительности», в которой ученый пришел к вы-

⁴ Измененные строки из первой части поэмы А.С. Пушкина *Медный всадник*: «Но ныне светом и молвой оно забыто...».

⁵ П.А. Флоренский. *Итоги* // *Вестник РХД*. 1974. № 111. С. 56-4. Вторично опубликовано в: *Эстетические ценности в системе культуры*. М. 1986. С. 122-32. Написана два месяца спустя после выхода *Мнимости в геометрии* 5 октября 1922 г.

⁶ П.А. Флоренский. *Троице-Сергиева Лавра и Россия* // П.А. Флоренский. *Сочинения*. М. 1996. Т. 2. С. 2-369.

⁷ П.А. Флоренский. *Имена* // П.А. Флоренский. *Сочинения*. М. 1999. Т. 3(2). С. 169-359.

⁸ П.А. Флоренский. *Философия культа (Опыт православной антропологии)* // *Собрание сочинений*. М. 2004.

⁹ Т.А. Шутова. *Обет молчания. Сокрытое чудо: святая тайна Лавры* // *Российская газета*. 5 декабря 1997. № 235/1845. С. 8-9.

воду: «пространство в целом можно приближенно представить в виде конечного сферического».¹⁰ В том же году нидерландский астроном Виллем де Ситтер (1872-1934) строит модель сферического шарового мира. В России эти идеи развивал, но по отношению к расширяющейся вселенной, А.А. Фридман в работе «О кривизне пространства» (1922 г.), вышедшей в Германии. Опираясь на следствия только что тогда разработанной теории относительности в свете возвращения к птолемеевой системе, П.А. Флоренский математически показал в 1922 г., что логично существование за пределами нашего иного мира, к чему независимо подошло и современное ему искусство. На языке математики Дантов космос есть Риманова замкнутая односторонняя гиперповерхность. При этом не только пространство, но и время замкнуто в себе. За гранью конечного мира, «которой и до сих пор эвклидовская “чернь не зрит”», находится Дантов Эмпирей. Развивая предположения П.А. Флоренского, некоторые ученые считают, что если скорость света будет преодолена, то возможны и межгалактические путешествия, и более глубокое проникновение в мир иной.

Параграфы 1-7 книги «Мнимости в геометрии» написаны П.А. Флоренским во время учебы на физико-математическом факультете Московского Императорского университета в 1902 г. Летом 1922 г. он написал параграф 9 – как отклик на 600-летие кончины Данте (14 сентября 1921 г.). В.А. Фаворский вырезал гравюру по дереву для обложки. Книга вышла 22 сентября 1922 г. Печатание книги было задержано цензурой, но после письма Флоренского в «политотдел» от 13 сентября 1922 г. «Мнимости» все-таки увидели свет.¹¹ В числе других работ П.А. Флоренского «Мнимости» становятся актом защиты Божественного Космоса.¹²

4. Дантово конечное пространство-время, порожденное средневековым представлением и замененное наукой бесконечным эвклидовым пространством и коперниковой системой мира, Флоренский возвращает средневековью. Привожу пересказ раздела из «Мнимостей»:

Современная научная мысль, совершенно неожиданно, приводит нас к Данте-Аристотелевой науке о началах сущего. Специальный принцип относительности утверждает, что не может быть скоростей больших скорости света $3 \cdot 10^{10}$ см/сек.

¹⁰ Альберт Эйнштейн и теория гравитации. М. 1979.

¹¹ П.А. Флоренский. В политотдел // Начала. 1993. № 4. С. 143-4.

¹² А.Н. Паршин. Путешествие Данте в Ад: поэзия, мифа и точность естествознания // П.А. Флоренский: Философия, наука, техника. Л. 1989. С. 17-19.

Это значит вовсе не невозможность скоростей равных и больших c , а лишь появление вместе с ними вполне новых, пока нами наглядно непредставимых явлений. Иначе говоря: при скоростях, равных c и тем более – больших c , мировая жизнь качественно отлична от того, что наблюдается при скоростях меньших c , и переход между областями этого качественного различия мыслим только прерывный.

Обращаясь к Птолемеевой системе, мы видим, что внутренняя область системы, где скорость суточного обращения тел вокруг неподвижной Земли не превышает скорость света, имеет радиус 300.000 км, на этом предельном расстоянии и за ним начинается мир качественно новый, область небесных движений и небесных явлений, – попросту Небо. Этот демаркационный раздел Неба и Земли не особенно далек от нас, и мир земного – достаточно уютен, иначе говоря, граница ее – между орбитами Урана и Нептуна. Результат поразительный, потому что им по Птолемею-Дантовому представлению, а граница мира приходится как раз там, где ее и признавали с глубочайшей древности.

На границе Земли и Неба длина всякого тела делается равной нулю, масса бесконечна, а время его, со стороны наблюдаемое – бесконечным. Иначе говоря, тело утрачивает свою протяженность, переходит в вечность и приобретает абсолютную устойчивость. Разве это не есть пересказ в физических терминах – признаков идеи, по Платону – бестельных, непротяженных, неизменяемых, вечных сущностей? Разве это не аристотелевские чистые формы или, наконец, разве это не воинство небесное, – созерцаемое с Земли как звезды, но земным свойствам чуждое?

Мы наглядно представляем себе, как, стянувшись до нуля, тело проваливается сквозь поверхность – носительницу соответственной координаты, и выворачивается через самого себя. Можно сказать, что пространство ломается при скоростях, больших скорости света, подобно тому, как воздух ломается при движении тел со скоростями, большими скорости звука. Эта область также реальна, постижима, а на языке Данта называется Эмпиреем. Так, разрывая время, «Божественная Комедия» неожиданно оказывается не позади, а впереди нам современной науки.¹³

5. В научной фантастике есть и апокалиптические построения, и обращение к иным мирам. И разверзается пропасть между путями современного искусства – разрушением и созиданием.

¹³ П.А. Флоренский. 1922, VII, 3/17. Сергиев Посад // *Мнимости в геометрии*. М. 1991

Независимые, параллельные озарения, а также отзвуки мыслей Флоренского можно найти в художественной литературе 1920-1930-х гг., когда авторы, строя пространство-время своих произведений, подошли к границе этого мира. Употребляя «и» с точкой, мы подчеркиваем утерянное в новом правописании различие между миром – отсутствием войны и миром – космосом.

В романе Е.И. Замятина «Мы» (1920 г.) гений-чудак говорит: «Да, да, говорю вам: бесконечности нет. Если мир бесконечен – то средняя плотность материи в нем должна быть равна нулю. А так как она не нуль – это мы знаем – то, следовательно, вселенная – конечна, она сферической формы. Вот мне только и надо – подсчитать числовой коэффициент и тогда...».¹⁴ Далее события развивались стремительно: сверху – по ступеням – топот. Героев схватили и подвергли «Великой Операции». Через семь лет – сомысленник и, как он говорил, ученик священника Павла Флоренского, Алексей Федорович Лосев писал: «Мир – совершенно определенная, счислимая величина».¹⁵ Знаменательно сходство идей и ситуаций романа Замятина не только с мыслями и идеями, но и с жизнью и судьбой Флоренского и Лосева, да и всего общества.

18 сентября 1923 г. Волошин писал из Коктебеля:

Глубокоуважаемый и дорогой отец Павел! Эти годы я часто и всегда с радостью соприкасался с Вашей мыслью. Последнюю весною вестью о Вас были «Мнимости в геометрии». Мысли Ваши о Дантовом миростроительстве были мне особенно ценны, и мне захотелось поделиться с Вами тем, чем я жил эти годы. Посылаю Вам тексты двух моих книг: Вторая – «Пути Каина. Трагедия материальной культуры» еще фрагменты. Особенно хочется мне, чтобы Вы прочли главу «Космос». Земля была недвижимым темным шаром.
Вокруг нее вращались семь небес,
Над ними небо звезд и первосилы,
И все включал пресветлый Эмпирей.
Из-под Голгофы – внутрь земли воронкой
Вел Дантов путь к сосредоточью зла.
Бог был окружностью, а центром Дьявол,
Распаленный в глубинах вещества.¹⁶

¹⁴ Е.И. Замятин. *Избранные произведения*. М. 1990.

¹⁵ А.Ф. Лосев. *Диалектика мифа*. М. 1930; А.Ф. Лосев. *Миф. Число. Сущность*. М. 1994.

¹⁶ М.А. Волошин. *Средоточье всех путей*. М. 1989.

Писатель Н.Н. Русов рассказывал в Берлине о сенсации в «московских ученых кругах», которую произвела книга «Мнимости в геометрии». Русов ставил Флоренского в один ряд с Блезом Паскалем, Исааком Ньютоном и Георгом Кантором:

Скромный польский каноник, обдумывавший свое сочинение «De revolutionibus» в тиши монастырской кельи, в богобоязненном настроении, почти через пятьсот лет получил удар от такого же тихого, уединенного и богобоязненного человека, который у себя, в Сергиевом Посаде, в скромном домике, в заставленном книгами тесном кабинете, переворачивает миры, сидя за своим письменным столом в поповской скуфейке.¹⁷

Русов подчеркивает мировоззренческое значение этого переворота: «Земля из ничтожной пылинки мироздания превращается в центр Вселенной, ибо является и астрономическим ее центром. В такой Вселенной «смысл жизни становится яснее»».

6. Судя по «Письму в политотдел», Флоренский полагал, что его студенческое сочинение с приложением нескольких страниц, посвященных юбилею Данте, вызовет лишь частный интерес среди друзей и знакомых. Оказалось совсем не так. О неожиданном общественном резонансе свидетельствует галдеж унижительных выступлений и прямых доносов. Кроме того, теория относительности была тогда далеко не освоенной марксистами и нападки на нее слились с нападками на «Мнимости».

Напряженность столкновений свидетельствует о более глубоких вопросах, чем те, что лежат на поверхности. Быть может, поэтому при всей сложности и многообразии наследия П.А. Флоренского самые острые дискуссии возникли вокруг смысла его космологических построений, отнюдь не занимающих в его творчестве центрального места.

Так, В. Тер-Оганесян в рецензии «Назад к Птолемею» писал то, что сегодня выглядит как прославление, но в 1922 г. было доносом:

Но спрашивается, кто сей Павел Флоренский, который преподносит такие открытия? Из приложенного к книге списка научных трудов его видно, что он — автор 50 работ. До 1917 г. он оказывается интересовался такими темами, как «Служба Софии, Премудрости Божией», «Земной путь Богоматери» и т.д. Кроме того, в книге же есть указание на то, что содержание ее автор излагал студентам с кафедры Сергиево-Посадского

¹⁷ Н.Н. Русов. *Флоренский против Коперника* // *Накануне*. 1923. № 45.

института народного образования. Но самым замечательным является то, что Павел Флоренский в настоящее время занимает кафедру в б. Строгановском училище и зарегистрирован в Московской комиссии по улучшению быта ученых (Кубу) по списку математиков, состоит в третьей категории, как крупный, сложившийся ученый.¹⁸

Следующая рецензия принадлежала С.М. Городецкому - известному поэту Серебряного века, знавшему П.А. Флоренского лично. С.М. Городецкий вспоминал:

Осенью [1922 г.] я впился в книгу «Материализм и эмпириокритицизм» Ленина. Первой моей пробой пера после ленинской учебы была злая рецензия на книгу Павла Флоренского... «Мнимости в геометрии». Кроме критики, ленинской по форме, в рецензии ничего по существу нет: «Достаточно перекувырнуться, и вы попадете на тот свет, в царство идей Платона».¹⁹

Статья Исаия Лежнева (Альтшулера) «О романе и о Всеобуче» направлена сразу против «ханаанских старичков»:

Недаром П.А. Флоренский в своей нашумевшей книге «Мнимости в геометрии» возвращается к птолемеевской теории, утверждает землю в центре мироздания, обосновывая свое учение на скользком математическом анализе и... цитатах Дантова «Ада». Это – новая книга старого человека... И наши ханаанствующие старички... хрипят, агонизируют, беспомощно двигают бледными и безмолвными губами, выходят в небытие.²⁰

Выходец из ортодоксальной иудейской семьи, Лежнев не мог не знать, что хананеив постигло истребление от израильтян: «А всю добычу городов сих и скот разграбили сыны Израилевы себе; людей же всех перебили мечом, так что истребили всех их; не оставили ни одной души».²¹ «Детей их, сделал оброчными работниками до сего дня».²² Ветхозаветные аллюзии звучат достаточно определенно.

¹⁸ В. Тер-Оганесян. *Назад к Птолемею. Рецензия // Под знаменем марксизма.* 1922. № 9.

¹⁹ С.М. Городецкий. *Жизнь неукротимая. Статьи. Очерки. Воспоминания.* М. 1984.

²⁰ И.Г. Лежнев (Альтшулер). *О романе и о Всеобуче // Россия.* 1923. № 7.

²¹ Нав: 11.14.

²² Цар: 9, 12-22.

Поношению теории относительности, лично Эйнштейна и всех, делающих из теории относительности «идеалистические» выводы, посвящена специальная книга.²³ Автор книги – Фридман, однокашник П.А. Флоренского по физико-математическому факультету Московского университета. Оказывается, «Эйнштейн виноват в попустительстве и в этом – классовое значение теории относительности, приведшей и самого Эйнштейна к поповщине». И подумать только: «Эйнштейн, не брезгующий до сих пор тем, чтобы время от времени играть на виолончели в синагоге, во время богослужения!». Понятно, что «в философском смысле теория относительности Эйнштейна есть действительно иудин поцелуй естествознанию!» Особенно много место уделено П.А. Флоренскому и А.Ф. Лосеву, которые «из-за махизма Эйнштейна открыли лазейку для религиозных «изысканий» вроде фантазий Флоренского». Объяснение полной неподвижности Земли, предложенное Флоренским, не годится, ибо оно «правда, очень приятно для защитников религии, но основывается не на теории относительности, а на какой-то собственной теории «выворачивания тел» (в том числе и мозгов Флоренского) через самого себя». Едва ли книга повлияла на авторитет недостижимого для Фридмана Эйнштейна, но вот для находящихся в СССР она была смертельно опасной.

Энергичным гонителем ученых в 1930-е годы был Эрнест Кольман, утверждавший «партийность в науке». Кольман отметил:

Такой черносотенный идеалист, как Лосев, в книге, вышедшей в Москве в 1927 г. («Античный космос и современная наука»)²⁴, ссылается на другого попа [А.Ф. Лосев не был священником. Прим. П.В.Ф.] Флоренского, на его книгу «Мнимость в геометрии». Здесь перед нами не только анекдот, хотя бы и действительно имевший место. Ведь эта книжка вышла при советской власти, и Флоренскому удалось совмещать ее написание с пребыванием на руководящей научно-исследовательской работе в органах ВСНХ.

Вероятно, вскоре после ареста П.А. Флоренского в ночь с 25 на 26 февраля Э. Кольман приступил к новой статье «Против новейших откровений буржуазного мракобесия», вышедшей 30 июня 1933 г. в журнале «Большевик»: «П.А. Флоренский – не просто рядовой поп, это ученейший воин черносотенного православия, махрово-

²³ В.Г. Фридман. *Теории относительности и антирелигиозная пропаганда*. М. 1932. Перед заглавием указано: «Центральный совет союза воинствующих безбожников».

²⁴ А.Ф. Лосев. *Античный космос и современная наука*. М. 1927.

го идеализма, беспросветной мистики».²⁵ Заметим, что теперь с этим трудно не согласиться с гордостью и благодарностью.

Позже Э. Кольман успешно боролся со «лженаукой – кибернетикой». В 1968 г. я оказался участником телепередачи о науке. Председательствовал Эрнест Кольман. После объявления моей фамилии мы встретились с ним взглядами. По-моему, он фамилию не забыл.

Напомним слова П.А. Флоренского о его отношении к развитию физики, написанные им жене из Соловецкого концлагеря 23-25 апреля 1936 г. (за полтора года до расстрела):

Ты пишешь, что я не принимаю участия в современных работах по физике. Но ведь это не только потому, что я не в Москве. Дух современной физики с ее крайней отвлеченностью от конкретного явления и подменной физического образа аналитическими формулами чужд мне. Я весь в Гете-Фарадеевском мироощущении и миропонимании. Современная физика есть квинтэссенция буржуазного мышления, и я даже не понимаю, почему в стране советской с нею носятся. Физика будущего должна пойти по иным путям – конкретного образа. Она должна пересмотреть свои основные позиции, а не расти путем заплат на мышлении явно изветшавшем. Нет, и в Москве я не принял бы участие в работах, в современных работах, по физике, а стал бы заниматься космофизикой, общими началами строения материи, но как она дана в действительном опыте, а не как ее отвлеченно конструируют из формальных посылок. Ближе к действительности, ближе к жизни мира – таково мое направление. Ведь не без причины я ушел в свое время в электротехническое материаловедение.²⁶

7. «Мнимости» – одно из трех выступлений П.А. Флоренского, имевших острый политический смысл и трижды приводивших его в Бутырскую тюрьму. Первое – проповедь против смертной казни, произнесенная в Московской Духовной академии 12 марта 1906 г. в день казни лейтенанта Шмидта, опубликованная без разрешения цензуры под названием «Вопль крови». Студент Флоренский из-за нее впервые попал в Бутырскую тюрьму. Второе выступление – «Мнимости в геометрии». Упомянутые рецензии на него были приложены к Сергиево-Посадскому делу 1928 г., по которому П.А. Флоренский снова попал в Бутырку. Третье вы-

²⁵ Э.Я. Кольман. *Против новейших откровений буржуазного мракобесия* // *Большевик*. 30 июня 1933. № 12.

²⁶ П.А. Флоренский. *Письма с Дальнего Востока и Соловков* // *Сочинения*. М. 1998. Т. 4. С. 730.

ступление - «Предполагаемое государственное устройство в будущем»,²⁷ написанное в Бутырской тюрьме в марте 1933 г. после подписания допросов. Он писал его, будучи абсолютно свободным человеком, ожидающим высшей меры наказания. В отличие от первых двух, это выступление полвека пролежало в архивах НКВД и пришло к нам в самом начале перестройки, тогда, когда оно, казалось, должно было быть востребованным. Увы, оно не было понято ни либералами, ни патриотами. Иные видели в нем оправдание диктатуры, но при очень внимательном изучении становится ясно: это манифест монархиста.

И икона, и модерн. Итак, закончился XX в., когда труды Флоренского стали общедоступными. В основе его философствования лежали поиски антиномий. Выявив их, он видел частные, современные данному моменту, противоречия. К чему же пришли мы в Третьем тысячелетии? С одной стороны, это глобализация, приход новой общечеловеческой этики, основанной в XIX в. на «правах человека», которые, как известно, были сформулированы в рабовладельческом государстве, где до того было вырезано коренное население. На основе этой морали стало возможным от имени мирового сообщества уничтожение или наказание целых народов и государств, при этом государств, чья история и культура насчитывают тысячелетия, а потому их земля наполнена памятниками культуры. Бомбежка Сербии и осквернение средневековых православных храмов, уничтожение буддийских скульптур в Афганистане, разрушение Багдада, разграбление его музеев и танкодром на месте Вавилона, хаос в Ливии, беспорядки в Египте. На очереди - Сирия и Иран. По прошествии первого десятилетия Третьего тысячелетия стали понятны цели этих событий. Нефть и деньги. Просто решили не отдавать долги и украсть вклады. Просто. С другой стороны, на землю пришли апокалиптические настроения, обращения к Богу, многотысячные очереди благочестивых православных в России, многие часы ждущих благодати прикоснуться к мощам Пантелеймона Целителя или к Поясу Богородицы. Это воссозданный храм Христа Спасителя, это тысячи храмов в России. Мир стал биполярен. Итак, идущий к нам из близкого прошлого культ денег, материальных ценностей и потребительства, - того, с чьим приходом началась борьба со Средневековьем в XV в. Уже век, как этому противостоит Новое Средневековье с культом духовного мира человека, обращенного к Богу. Позволю себе перефразировать название нашего собрания. Не дорога «от иконы к модерну», а две

²⁷ П.А. Флоренский. *Предполагаемое государственное устройство в будущем // Литературная учеба*. 1991. № 3. Обращаю внимание, что статья вышла в 1991 г., во время августовского переворота и разрушения СССР.

сопряженные тенденции нашего времени. Путь к иконе и модерну через Дантов ад и «Мнимости» П.А. Флоренского.

Известно, что в годы работы над «Мастером и Маргаритой» Михаил Булгаков перечитывал «Мнимости». В математической и философской интерпретации П.А. Флоренским путешествия Данте с Вергилием он увидел обоснование последних глав.²⁸ Но ему же принадлежит одно из самых боговдохновенных и лирических мест романа «Белая гвардия» (1923-1924 гг.) Это парафраз слов П.А. Флоренского из тех же «Мнимостей» о том, что наш мир кончается где-то за Ураном, а дальше - «не звезды, а ангелы смотрят на нас»:

Последняя ночь расцвела. Во второй половине ее вся тяжелая синева, занавес Бога, облекающий мир, покрылась звездами. Похоже было, что в неизмеримой высоте за этим синим пологом у царских врат служили всеобщую. В алтаре зажигали огоньки, и они проступали на завесе целыми крестами, кустами и квадратами...

28 П.Р. Абрагам. *Павел Флоренский и Михаил Булгаков // Философские науки*. 1990. №7; Г. Кругова. *Гностический роман М. Булгакова // Новый журнал*. 1979. № 134; М.О. Чудакова. «И книги, книги...». *М.А. Булгаков // «Они пинали мою музу...» Книжки в жизни и творчестве писателей*. М. 1986; B.A. Bestie, Ph.W. Powell. *Story and Symbol. Notes Toward a Structural Analysis of Bulgakov's «The Master and Margarita» // Russian Literature Triquarterly*. 1978. № 15; B.A. Bestie, Ph.W. Powell. *Bulgakov, Dante and Relativity // Canadian & American Slavic Studies*. Summer-Fall 1981. № 15; A. Barrat. *Between two Worlds. A Critical Introduction to «The Master and Margarita»*. Oxford. 1987; J.A.E. Curtis. *ww. Cambridge*. 1987; P. Rollberg. *Annäherung an Bulgakovs Metaphysik // Michail Bulgakov: Materialien zu Leben und Werk*. Leipzig. 1990.

Музыка в доме Павла Флоренского

Ольга Никитина

Детская школа искусств имени С. П. Дягилева

Уважаемые господа! Наш симпозиум посвящен памяти священника Павла Флоренского и Нины Михайловны Каухчишвили. Предваряя доклад, позвольте сообщить, что летом 1984 г. Нина Михайловна посетила Троице-Сергиеву Лавру и побывала в доме Павла Флоренского в Сергиевом Посаде. Она была гостеприимно принята моими родителями. В кабинете о. Павла ее внимание привлек скульптурный портрет Владимира Францевича Эрна,¹ выдающегося русского философа, друга Флоренского. Нину Михайловну также заинтересовали фотографии с греческих статей на книжных шкафах. Она высказала предположение, что эти фотографии присланы Эрном из Италии, где он жил некоторое время, изучая итальянскую философию.² В книге почетных посетителей Нина Михайловна оставила следующую памятную запись:

После того, как годами интересовалась и занималась П. А. Флоренским, совсем неожиданно попала в его дом, где живет его дочь с семейством.³ Тут мне открылись новые перспективы; сделала, думается, немаловажные открытия, на которых будут основаны дальнейшие занятия и научные труды.

1 Работа известного скульптора Анны Семеновны Голубкиной (1864-1927).

2 В.Ф. Эрн является автором магистерской диссертации «Розмини и его теория знания», 1914 (об Антонио Розмини, итальянском философе и богослове) и докторской диссертации «Философия Джоберти», 1916 (об итальянском философе и государственном деятеле Винченцо Джоберти); оба были католическими священниками.

3 Моя мать Ольга Павловна Трубачева, урожденная Флоренская (1918-1998) и мой отец диакон Сергей Трубачев (1919-1995).



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 10.30687/978-88-6969-350-2/013

161

В январе 1988 г. проф. Н.М. Каухчишвили возглавила международный симпозиум в Бергамо, посвященный жизни и творчеству Флоренского. В своем докладе «П. А. Флоренский: от древности к стилю модерн» она пронизательно отметила, что статья Флоренского «Антиномия языка» служит доказательством того, что помимо зрительного существует и слуховое пространство, в котором ощутимо музыкальное восприятие мира. «Эта музыкальность есть особенная отличительная черта, органически и активно содействующая мирочувствию Флоренского», который «в состоянии уловить тайную звучимость любой музыкальной композиции, звука, слова, отдельных фонем и морфем».⁴ Основываясь на этом, проф. Каухчишвили сделала важный вывод: Флоренский сумел найти ключ к пониманию новых явлений, оценить художественный и умственный поиск даже тогда, «когда большинство его современников не было в состоянии признать хотя бы незначительное художественное своеобразие в произведениях авангарда».⁵

Говоря о многообразной деятельности священника Павла Флоренского, как правило, имеют в виду его труды по философии и богословию, математике и электротехнике, литературе и музейному делу. Тем удивительнее звучит для нас признание, сделанное Флоренским в записи 1916 года и озаглавленное «Музыка»:

Мне думается, что настоящее мое призвание – не наука и не философия, а музыка... Я много раз думал, что музыка и именно композиция, но ни в коем случае не личное исполнение, может быть, деятельность дирижера, была моим истинным призванием и что все остальные мои занятия были для меня лишь суррогатами того, музыкального.⁶

Ярким подтверждением музыкальности восприятия мира служат строки из воспоминаний о детстве:

Я всегда был полон звуков и разыгрывал в воображении сложные оркестровые вещи в симфоническом роде... Иногда достаточно было самой бедной ритмики – стука пальцев по столу, падения капели, ритмического шума, тиканья часов, даже бияния собственного сердца, чтобы этот ритмический остов подвергся непроизвольной оркестровке.⁷

⁴ Н. Каухчишвили. *П.А. Флоренский: от древности к стилю модерн // П.А. Флоренский и культура его времени*. Марбург. 1995. С. 49.

⁵ Там же. С. 50-1.

⁶ Цитируется по рукописи из семейного архива.

⁷ Священник П. Флоренский. *Детям моим. Воспоминания прошлых дней*. М. 1992. С. 80.

Тем не менее мы не имеем не только музыкальных произведений, написанных отцом Павлом, но и специальных теоретических работ по музыкальной эстетике. Исключение составляют «Заметки о музыкальной функции», – творческий замысел, изложенный в письме к отцу Александру Ивановичу Флоренскому в письме 1902 года. В лекциях (1920-е годы) по анализу пространственности художественно-изобразительных произведений и статьях, раскрывающих основы древнерусского искусства, сформулированы общие (и для музыки) эстетические принципы, ибо «все искусства произрастают из одного корня».

Но если внутренне слышимая музыка осталась нереализованной в сфере композиции, то отголоски ее рассеяны во всех работах Флоренского: его дневниковых записях, лирических страницах «Столпа», в поэтическом сборнике «В вечной лазури», во всем строе его прозы и поэзии. Именно музыка (наравне с математикой) стала одним из тех кристаллов гармонии, благодаря которому его мироощущение и мировоззрение отличались внутренним единством и цельностью.

В детстве Флоренский получил домашнее музыкальное образование. В его семье много и постоянно музицировали, его дом в Тифлисе был полон звуками... Исполнялась преимущественно классика, из инструментальных произведений – лишь наиболее строгие. Мать и ее сестры, а также тетя Соня хорошо пели, имея от природы «чистые и чрезвычайно приятного тембра голоса». Они учились профессиональному пению, тетя Соня несколько лет обучалась в Лейпцигской консерватории по классу вокала и фортепиано, она любила штудировать немецких классиков, преимущественно Гайдна, Моцарта и Бетховена. «Эти звуки, в особенности Моцарта и Бетховена, были восприняты мною вплотную, не как хорошая музыка, даже не как очень хорошая, но как единственная... Только это и есть настоящая музыка, – закрепилось во мне с раннейшего детства» – вспоминал Флоренский.⁸ Сам он еще с детских лет играл на фортепиано и хорошо читал с листа, считая личные занятия музыкой совершенно необходимыми: «Замена занятий концертами ни в какой мере не действительна. Пассивное восприятие никак не заменяет собственной активности и усваиваем (даже усваиваем!) мы только то, что активно в себе перерабатываем»; «...все существенное дает не исполнитель, а творец, и достаточно грамотно сыграть его вещь, чтобы понять его мысль...».

О том, что Павел Александрович слушал, какие он посещал концерты в период учебы в Московском университете, а потом в Московской Духовной Академии, мы можем судить по некоторым

⁸ Там же.

сохранившимся в архиве мыслителя концертным программам. Это, в частности, были концерты в Московской консерватории и «Доме Песни» с участием Марии Алексеевны Олениной-Д'Альгейм (1869-1970), известной камерной певицы, основавшей «Дом песни» в Москве в 1908 году.⁹ Это либретто музыкальной драмы Рихарда Вагнера «Парсифаль», текст «Страстей по Матфею» И.-С. Баха и др.

В 1908 году, будучи студентом 4 курса Московской Духовной Академии, Флоренский написал сочинение по Новому Завету «Святой Иаков, брат Господень (характеристика «Послания» и личности)». Эта работа, изданная лишь в 2007 году и до сих пор остающаяся неисследованной, представляет для нас чрезвычайный интерес. Дело в том, что Флоренский разбирает Послание апостола Иакова не только как богослов, но и как музыковед, с точки зрения анализа формы произведения и видит в нем симфонию, написанную в сонатной форме с элементами рондо. «Музыкальная обработка поразительна и простирается не только на целое, но и на малые части Послания», – пишет Флоренский, подчеркивая, что Послание апостола Иакова удивительно богато *внутренней ритмичностью*, имманентно присущей душевному переживанию: «Принцип деления тут музыкальный: темп душевного движения в частях, тональность звучащих там эмоций, образ и способ, по которым сменяются друг другом идеи и эмоции...».¹⁰ Строение и тон речи характеризуются при этом музыкальными терминами *allegro con spirito*, *andante grave*, *legato*, *staccato* и т.д. Такой подход можно считать в известном смысле «авангардистским», и это обстоятельство, несомненно, роднит Флоренского с Андреем Белым. «И Флоренский, и Белый пришли к своему стилю (Белый и к жанру поэм-симфоний) от музыки, от внутреннего ее слышания и восприятия мира через музыку».¹¹

В 1915 году священник Павел Флоренский приобрел небольшой дом с садом в Сергиевом Посаде на Дворянской улице (ныне Пионерская, дом № 19). Фасадом своим этот дом, хорошо сохранившийся поныне [в котором была проф. Кауччишвили; с 1988 года украшен мемориальной доской], обращен в сторону Троице-Сергиевой Лавры. В доме было два инструмента - прямострунное фортепиано 1-й половины XIX века и пианино

⁹ М.А. Оленина Д'Альгейм стала пропагандистом творчества русских композиторов, особенно М.П. Мусоргского; с 1918 г. жила во Франции, в 1959 г. вернулась в Россию.

¹⁰ П. Флоренский. *Святой Иаков, брат Господень (характеристика "Послания" и личности)* // *Богословские труды*. 2007. № 41. С. 431.

¹¹ С.З. Трубочев. *Музыкальный мир Флоренского* // *Советская музыка*. 1988. № 8. С. 84.

фирмы Камре. Имелась большая библиотека, в составе которой было много нот, книги музыкально-теоретического содержания, библиографический словарь композиторов, русские народные песни в записи Евгении Эдуардовны Линевой (1853-1919), «Нотный ирмологий» Троице-Сергиевой Лавры, «Краткая историческая музыкальная хрестоматия с древнейших времен до XVII века» (СПб., 1896) и «Очерк всеобщей истории музыки» (СПб. и М., 1903) профессора Петербургской консерватории Ливерия Антоновича Сакетти (1852-1916), итальянца по происхождению; труды английского музыкального теоретика, педагога и композитора Эбенезера Праута (Prout; 1835-1909), исследования по древнерусскому певческому искусству А.В. Преображенского («Культовая музыка в России». Л., 1924); сочинения В.М. Металлова (1862-1926) о церковном пении и звоне, об истории колоколов; «История музыки в таблицах» (Л., 1924) Арнольда Шеринга; работы о Бетховене французского писателя Ромена Роллана (1866-1944);¹² наконец, книга о А.Н. Скрябине (1871-1915), изданная к 10-летию со дня смерти композитора, другие интересные издания.

В архиве Флоренского сохранилось описание колоколов, названное «Определение звука Лаврских колоколов, произведенное 18-19 июня старого стиля композитором Павлом Афанасьевичем Ипполитовым» (1919 г.). Подобные определения он записывал и самостоятельно.

Что же играл он сам в это время?

Баха, о котором писал: «в Бахе я узнал приблизительно то, что звучало в моем существе все детство...»; «...когда я услышал знаменитые ростовские звоны, мне опять вспомнилось ритмическое построение морского прибора и фуги Баха, исконные ритмы моей души».¹³

Любимого Моцарта, который *уже пребывает там, куда только стремится Бах* (это высказывание Флоренского запомнила М.В. Юдина). Сохранились ноты сонат Гайдна и Бетховена, песен Шуберта.

В дом Флоренского часто приходили Ксения Андреевна Родзянко и Татьяна Алексеевна Шауфус - сестры милосердия, которые жили в Приюте сестер милосердия Красного Креста в Сергиевом Посаде, основанном Великой княгиней Елизаветой Федоровной. Настоятелем храма в этом приюте служил отец Павел. Ксения Андреевна обладала хорошим голосом. Она часто пела романсы Глинки, аккомпанировала ей Татьяна Алексеевна.

¹² Р. Роллан был видным музыковедом; в 1895 г. защитил в Сорбонне диссертацию, читал лекции по истории музыки.

¹³ П.А. Флоренский. *Пристань и бульвар // Прометей*. 1972. № 9. С. 142.

Значительным событием для всей семьи стало знакомство в 1927 г. с замечательным человеком, пианисткой, «бесстрашной проповедницей Евангелия»¹⁴ Марией Вениаминовной Юдиной. Приезды ее в дом всегда сопровождались игрой, которую высоко ценил о. Павел. Слушать Юдину собиралась вся семья и близкие друзья. Влияние Флоренского на духовный мир Юдиной было очень значительно. Общение с ним формировало М.В. Юдину как музыканта философского плана, тяготеющего к созданию обобщенно-символических концепций. «Этическая основа ее искусства также, несомненно, связана с воздействием мировоззрения Флоренского, утверждающего единство прекрасного и истинного как краеугольный камень подлинного искусства».¹⁵ Юдина называла Флоренского одним из своих учителей.

В доме Флоренского в семейном кругу Юдина исполняла «ХТК» Баха, сонаты Моцарта и Бетховена, однако характерной чертой ее творческого облика всегда был также интерес к новому музыкальному языку. Она была едва ли не единственным «пропагандистом авангардизма» в Советском Союзе, включая авангардизм Игоря Стравинского (1882-1971), Пауля Хиндемита (1895-1963), Альбана Берга (1885-1935), Антона Веберна (1883-1945), Арнольда Шенберга (1874-1951). «Зашифрованность додекафонии была для нее средством постижения тайн веры через духовную символику».¹⁶ В отношении к Скрябину Флоренский и Юдина были и оставались единомышленниками. «Скрябин - не моя планета», говорила М.В. Юдина.

Признавая большую силу воздействия его музыки, Флоренский не разделял его мировоззрения (теософского по своим источникам). Отец Павел отрицал жизненность творческих устремлений Скрябина периода «Предварительного действия», где намечался выход музыки из границ звукового искусства и слияние с другими искусствами - хореографией, поэзией, театральным действием. Идея синтеза искусств, близкая Флоренскому, была неприемлема для него в чуждом - и мировоззренческом, и эстетическом - преломлении у Скрябина».¹⁷

¹⁴ «Бесстрашной проповедницей Евангелия» назвал М.В. Юдину ректор Московской Духовной Академии епископ Филарет (Вахромеев; ныне митрополит Минский и Белорусский).

¹⁵ Диакон С. Трубачев. *В общении с Флоренским (М.В. Юдина и священник Павел Флоренский)* // Диакон Сергей Трубачев. *Избранное. Статьи и исследования*. М. 2005. С. 372.

¹⁶ О.С. Никитина. *Сергей Зосимович Трубачев и Мария Вениаминовна Юдина // Пламенеющее сердце. Мария Вениаминовна Юдина в воспоминаниях современников*. М.- СПб. 2009. С. 603-4.

¹⁷ Трубачев. *В общении*. С. 398.

Неприятие его новаторства объяснялось и мотивировалось тем, что оно носило самодовлеющий характер: гениальный композитор стремился выйти за реальные пределы музыки в область ее оккультно-магического воздействия, что влекло за собой угрозу разрушения устойчивых звуковых структур.

В письме 1936 года из Соловков, обращенном к М.В. Юдиной, о. Павел писал:

Мир сходит с ума и неистовствует в поисках чего-то, тогда как ясность, которая только и нужна, у него в руках. Буржуазная культура распадается, потому что в ней нет ясного утверждения, четкого «да» миру. Она вся как будто, как если бы, иллюзионизм ее основной порок. Когда субъект оторвался от объекта и противопоставился ему, все становится условностью, все пустеет и предстоит иллюзии. Только в детском самосознании этого нет, и таков Моцарт». ¹⁸ (17-18 апреля 1936).

«Возможно, обращение к М.В. Юдиной звучало предостережением в преддверии крайних проявлений авангардизма...». ¹⁹

Придавая музыке особое значение в духовном формировании личности, отец Павел хотел, чтобы его дети и внуки занимались музыкой, считая ее совершенно необходимой частью образования и воспитания. К сожалению, время, в которое росли и воспитывались его сыновья и дочери, а также сопутствующие обстоятельства жизни и быта семьи были отнюдь не самыми благоприятными для музицирования.

В письме П.А. Флоренского к сыну Михаилу есть такие строки:

Овладение музыкой весьма необходимо для физики и математики: с музыкой к этим наукам будешь подходить совсем иначе, чем без нее, и сможешь сделать много интересного и полезного не только в акустике, но и во всех других областях, т. к. всюду волны, и подчиняются они одним и тем же общим законам (1935, апрель. С. 216).

«Не может быть ничего успокоительнее, как погрузиться в мир звуков и остаться самому с собой» (1934, январь. С. 68).

Старшая дочь Флоренского Ольга начала заниматься музыкой рано. Отец Павел очень любил играть с ней в четыре руки. После нескольких часов работы за письменным столом обычно

¹⁸ Здесь и далее цитаты из писем П.А. Флоренского приводятся по книге: Священник Павел Флоренский. *Сочинения*. М. 1998. Т. 4. Письма с Дальнего Востока и Соловков (в скобках указываются даты написания писем и страницы 4 тома).

¹⁹ Трубочев. *В общении*. С. 399.

звал дочь: «Олень, играть». И они садились вместе за инструмент. В семье был сборник четырехручных переложений оперных отрывков и увертюры к ним. Играли Моцарта или отрывки из «Оберона» Вебера. Павел Александрович всегда музицировал с большим увлечением.

Сын Флоренского Кирилл вспоминал об отце:

Музыкой мы часто занимались вместе. Иногда пели хором, иногда играли в четыре руки, что он очень любил... Пели мы, конечно, очень простые вещи, но иногда и интересные латинские гимны на средневековой латыни, и старые русские песни. В общем, это оставило большое впечатление.

В 1933 году Флоренского арестовали и этапировали сначала на Дальний Восток, а затем в Соловки. Совершенно очевидно, что в письмах, которые оттуда приходили, в тяжелейших условиях заключения, на краю гибели Флоренский старался донести и передать детям то, что считал наиболее ценным в жизни. В этой связи заслуживает внимания, что он постоянно задавал вопросы младшим детям о том, как идут занятия музыкой. В нежных письмах к младшей дочери, Марии-Тинатин, спрашивал: «Напиши, что ты теперь играешь? Надеюсь, что ты научишься играть хорошо. Играешь ли ты с Микой и с Олей в 4 руки?» (1934, февраль. С. 78).

В другом письме отец Павел интересовался у дочери Ольги, которая занималась музыкой более серьезно: «Как идут твои занятия? Дает ли тебе музыкальные советы М.В. [Юдина]?»

Однако занятия шли не так просто. И Ольга, и младшие дети после ссылки отца тяжело болели. Ольгу не допускали к урокам в школе из-за ареста Павла Александровича и разрешили вернуться в класс только в феврале 1934 г., после вмешательства Екатерины Павловны Пешковой, жены Максима Горького. Музыкальные занятия требовали многочасовой работы, а девочка сильно отстала по общеобразовательным предметам. Для нее встал вопрос о целесообразности таких усилий. Вот что отвечал ей Флоренский о музыке:

Она есть весьма важный элемент воспитания и образования, который доставит тебе самой и другим много светлого, - если ты не будешь ставить себе тщеславной цели сделаться артисткой и играть превосходно. Когда учатся грамоте, то не волнуются о том, выйдет ли из обучаемого писатель... Так и в музыке нужна грамотность, способность пользоваться сокровищами музыкальной культуры. Если эта способность у тебя появится в результате обучения, то я считаю цель достигнутой. Если же сверх расчетов, обнаружится и талант, то это неожиданный подарок... Ничто в мире не пропадает, и работа приносит

свой плод – хотя часто и совсем не тот, на который рассчитываешь (1934, апрель. С. 112).

В июне 1936 года у Василия, старшего сына Флоренского, родился первенец, названный в честь деда Павлом. Павел Александрович радуется его появлению и обращается в нескольких письмах к невестке Наталии Ивановне – матери внука, которая обладала хорошим голосом, училась на вокальном отделении музыкального техникума: «Надеюсь, Вы будете его растить в музыке, чтобы он пропитался насквозь ее ритмом» (1936, июнь. С. 499). В другом письме Флоренский советует растить любимого внука на высоких образцах классической музыки:

«Пусть с первых же дней он получает наилучшие впечатления от мира... Это – музыка, но высшего порядка, т. е. Бах, Моцарт, Гайдн, пожалуй, Шуберт, который, хоть и не глубок, но здоров и ясен. Затем цветы... Далее – небо, облака, зори. Далее: произведения изобразительных искусств, хотя бы в репродукциях» (1936, июнь. С. 511).

Замечательно, что в этом ряду на первом месте стоит музыка. В следующем письме Флоренский настойчиво спрашивает: «Занимаетесь ли музыкой? Было бы печально, если бы вы бросили ее, играть непременно надо, хотя бы для маленького, если не для себя» (1937, февраль. С. 667–668).

Прекрасные, чистые и светлые образы гармонии, которые являют нам лучшие образцы музыкального искусства, должны стать «коренными образами» личности – «зародышами кристаллизации, на которые будет впоследствии отлагаться прекраснейшее», – подчеркивает отец Павел, находясь в далекой и суровой ссылке... В его письмах о музыкальном воспитании нашли яркое отражение основные черты его мировоззрения, его взгляды на постижение единых закономерностей в музыке, математике, природе, духовной жизни человека и в быту. Учение античных мыслителей, прежде всего, Пифагора о «музыке небесных сфер», о музыке, как мировой гармонии, противостоящей распаду и хаосу, послужило фундаментом представления об этической силе воздействия музыки, ее возможности организовать и «выстроить» внутреннюю жизнь человека. Это и делает занятия музыкой насущной необходимостью. Ощущение гармонии следует закладывать еще на подсознательном уровне, а стремление к ней развивать в раннем детстве.

С июня 1937 года письма Флоренского с Соловецкого архипелага приходят перестали...²⁰ Но музыкальная жизнь в доме Флоренского как-то теплилась, не иссякала.

В 1930-е годы происходит дружеское сближение его старшей дочери Ольги с одноклассником Сергеем, – сыном репрессированного протоиерея Зосимы Васильевича Трубачева (1893-1937),²¹ который был учеником Флоренского в Московской Духовной Академии. Сергей Трубачев (впоследствии диакон Сергей, известный музыковед и церковный композитор) мечтал о профессиональных занятиях музыкой. Ольга Флоренская познакомила его с М.В. Юдиной, которая продолжала приезжать в дом и после ареста о. Павла. Она принимала участие в жизни семьи, занималась и даже готовилась к концертам в доме Флоренского. Юдина сыграла большую роль в становлении Сергея Трубачева как музыканта, о чем сохранились его дневниковые записи.

В 1946 году Ольга Флоренская и Сергей Трубачев поженились. С.З. Трубачев стал дирижером. Работал в Карелии, где был главным дирижером симфонического оркестра Карельского радио и телевидения, создал хоровую капеллу в г. Петрозаводске, затем преподавал в музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, заведую кафедрой дирижирования. После выхода на пенсию в 1980 году С.З. и О.П. Трубачевы поселились в Сергиевом Посаде в доме Флоренского.

В доме Флоренского моим отцом С.З. Трубачевым были написаны многочисленные церковно-певческие произведения, гармонизации монастырских древнерусских распевов, которые заняли достойное место в репертуаре хоров Троице-Сергиевой Лавры, Московской Духовной Академии, Валаамского, Свято-Данилова и других монастырей.

Много дней и месяцев провел он в доме Флоренского за разбором и изучением его семейного архива, и каждая его работа об отце Павле – плод кропотливого и вдумчивого изучения его жизни и творчества, выполненная любовно и вдумчиво. На основе изучения архивного материала, тогда еще не изданного, было написано около десяти статей, посвященных Флоренскому. Больше всего С.З. Трубачева интересовал в личности Флоренского его живой религиозный и творческий опыт, тот уникальный духовный опыт, благодаря которому Флоренский имел право сказать: «Православие показуется, а не доказывается». В августе 1995 года С.З. Трубачев был посвящен с сан диакона по благословию Патриарха Московского и всея Руси Алексия II.

²⁰ О расстреле Флоренского 8 декабря 1937 г. семья не знала.

²¹ Ныне священномученик, канонизирован на Архиерейском Соборе Русской Православной Церкви в 2000 г.; память 29 января/13 февраля.

Диакон Сергей Трубачев глубоко воспринял мировоззрение Флоренского и его воззрения на церковное искусство. Среди его сочинений есть и сочинения, посвященные памяти священика Павла Флоренского: духовный хоровой концерт «Кто отлучит нас от любви Божией» на слова апостола Павла (Рим. 8, 35-39) и вокальное сочинение на стихи Флоренского «Звезде Утренней». Отношение диакона Сергея Трубачева к церковному музыкальному искусству было созвучно мыслям, высказанным когда-то Флоренским: «...Церковь, всегда живая и творческая, вовсе не ищет защиты старых форм как таковых и не противопоставляет их новым как таковым. Церковное понимание искусства и было, и есть, и будет одно – реализм». Так, «духоносные творцы песнопений» – Иоанн Дамаскин, Роман Сладкопевец, Андрей Критский, Симеон Логофет и другие «не могли не писать в манере своего времени, в формах иных, нежели их современники».²²

В суждениях о музыкально-словесном образе песнопений П.А. Флоренский опирался на свое восприятие обиходных гласовых распевов; наиболее же близки ему были монастырские распевы. «Канон и стиль» – эти две эстетические категории, примененные Флоренским к анализу древнерусского искусства, вполне применимы и к музыкальным произведениям Трубачева, о чем пишет известный музыковед проф. Наталья Сергеевна Гуляницкая.²³

В семье и доме Флоренского всегда старались помнить один из главных его заветов: «Жизнь вовсе не сплошной праздник и развлечение, в жизни много уродливого, злого, печального и грязного. Но, зная все это, надо иметь пред внутренним взором гармонию и стараться осуществить ее» (из Соловецких писем).

²² П. Флоренский. *Плач Богоматери. Вступительная статья и русский перевод текста «Канона о распятии Господа и на плач Пресвятой Богородицы» (творения Симеона Логофета)*. Сергиев Посад. 1907. С. 6.

²³ Н.С. Гуляницкая. *Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века*. М. 2002. С. 291-2.

«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-

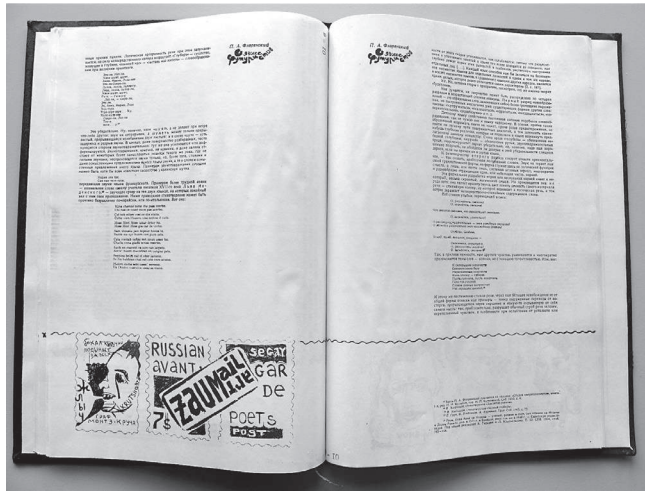
⁷ P. Sinatti, *Il dissenso in URSS nell'epoca di Brežnev. Antologia della «Cronaca degli avvenimenti quotidiani»*, Firenze, Vallecchi, 1978, 15.

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

¹⁰ Redakcija, *Na večer!*, 2.

¹¹ Redakcija, *Na večer!*, 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.

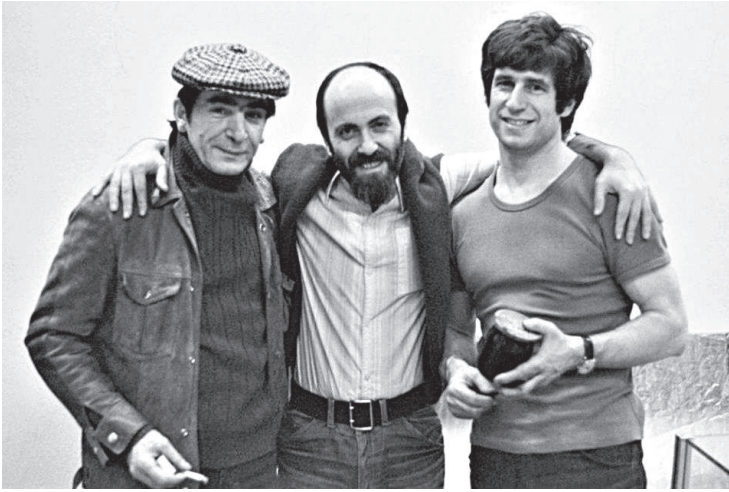
Al di là di questa menzione degli aspetti politicamente scomodi

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.

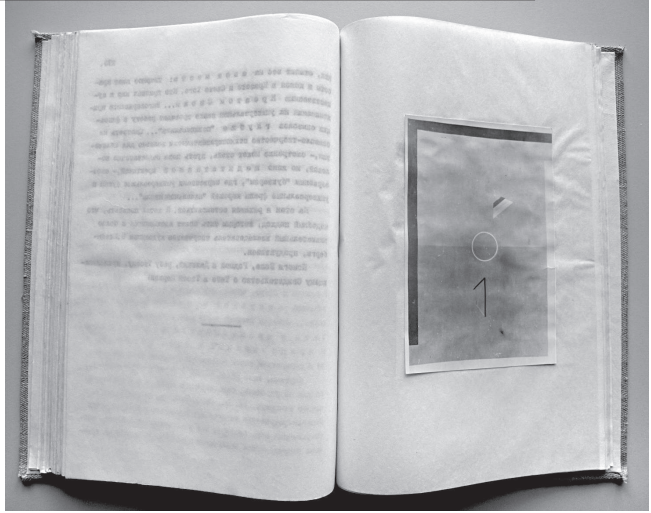


E. Štejnberg, E. Šiffers
e V. Jankilevskij a una mostra
presso il GORKOM Grafikov.
Mosca, 1978.
Fotografia di Igor' Palmin

della biografia dell'autore – che a livello ufficiale venivano ancora omessi in base al principio dell'autocensura¹⁶ – la pubblicazione *samizdat* di *Na Mdkovce* è interessante anche perché mette in luce una sorprendente convergenza tra la premessa di *Allo sparticque 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 piomboburghese "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 menzionato 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-

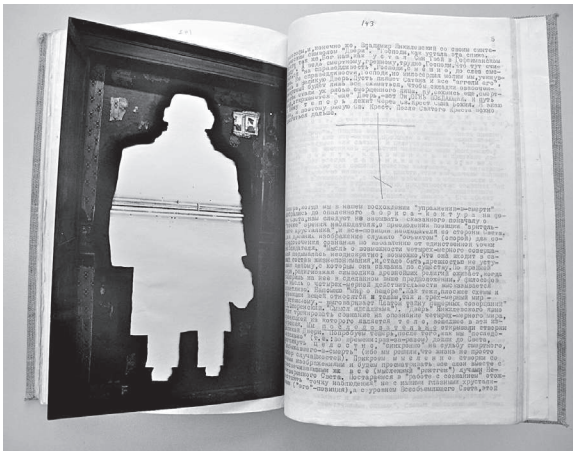
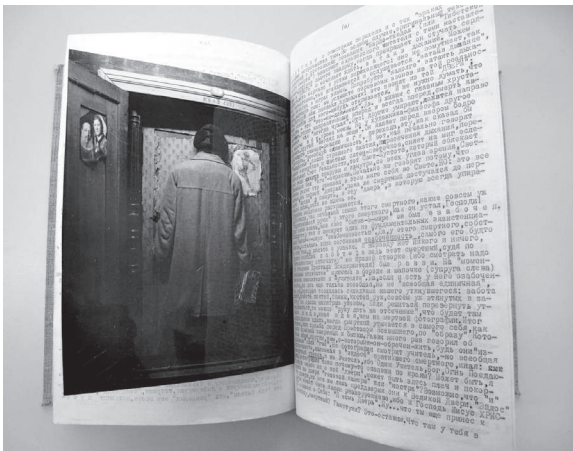
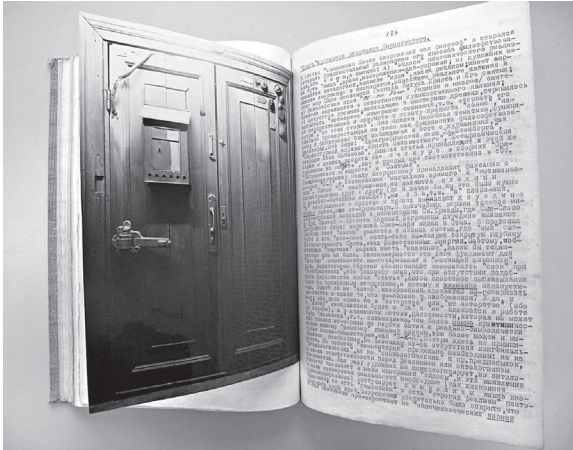
¹⁷ *Ot redakcii, "37"*, 1, gennaio 1976, s.p., Forschungsstelle Osteuropa (FSO) an der Universität Bremen, Historisches Archiv, 01-5/1. Sul seminario filosofico-religioso si veda E. Girjaev (pseudonimo di T. Goričeva), *Religiozno-filosofskij seminar v Leningrade*, in "Vestnik RChD", 123, 1977, 169-74.

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.

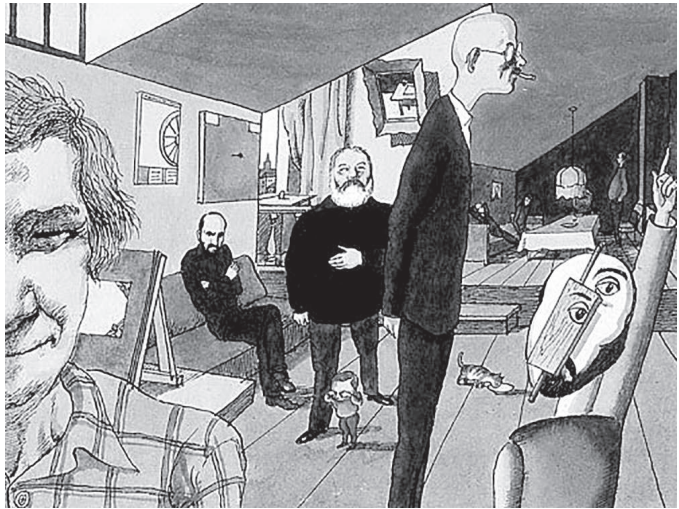
¹⁹ T. Goričeva, B. Inozemcev (pseudonimo di B. Grojs), *Fenomenologičeskaja perepiska*, in "37", 10, 11, 1977; 15, 1978, s.p.

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, *Priglašenje na part'*, 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, Moskv, 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 conati 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 ruskogo sticha*, in "Mitin žurnal", 4, 1985, versione elettronica: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj04/len.shtml>.

⁴⁵ Poi ripubblicato in "A-Ja".

Bibliografia in italiano di Pavel Florenskij

a cura di Natalino Valentini

In volume

- La colonna e il fondamento della verità. Saggio di teodicea ortodossa in dodici lettere*, a cura di E. Zolla, tr. it. di P. Modesto, Milano, Rusconi, 1974; 1998. Nuova edizione, riveduta e corretta, a cura di N. Valentini, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 2010.
- Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Milano, Adelphi, 1977. Una nuova edizione, conforme al manoscritto originale, è apparsa con il titolo *Iconostasi. Saggio sull'icona*, a cura di G. Giuliano, Milano, Medusa, 2008.
- La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, Roma, Casa del libro, 1983. Il testo raccoglie oltre all'opera citata altri importanti saggi: *Il rito ortodosso come sintesi delle arti*; *Segni celesti. Riflessioni sulla simbologia dei colori*.
- Attualità della parola. La lingua tra scienza e mito*, a cura di E. Treu, con *Presentazione* di N. Kauchtschischwili e *Introduzione* di V. Ivanov, Milano, Guerini e Associati, 1989; nuova ed. 2013. Il volume raccoglie una scelta di tre saggi dedicati alla filosofia del linguaggio, parte della più vasta opera *U vodorazdelov mysli. Čerti konkretnoj metafiziki (Agli spartiacque del pensiero. Lineamenti di metafisica concreta)*. I saggi tradotti sono: *La scienza come descrizione simbolica*; *Le antinomie del linguaggio*; *Il termine*.
- Il sale della terra. Vita dello Starec Isidoro*, tr. it. a cura di E. Treu, con *Introduzione* di N. Kauchtschischwili, Magnano (BI), Qiqajon, 1992, nuova ed. 2013.
- Lo spazio e il tempo nell'arte*, a cura e con *Postfazione* di N. Misler, Milano, Adelphi, 1995. L'opera comprende oltre al trattato *L'analisi della spazialità e del tempo nelle opere d'arte figurativa*, altri scritti sullo stesso argomento e le *Lezioni al VChUTEMAS*.
- Il cuore cherubico. Scritti teologici e mistici*, a cura di N. Valentini, L. Žák, tr. it. di R. Zupan, Casale Monferrato (AL), Piemme, 1999. Il volume raccoglie una scelta di importanti testi teologici (proposti per la prima volta in traduzione italiana), scritti dal 1904 al 1922, in particolare: *Empiria ed empirismo*;

- Dogmatismo e dogmatica; L'Autore della vita; La gioia eterna; Il pianto della Madre di Dio; Preghiera di San Simeone il Nuovo Teologo allo Spirito Santo; Sulla collina Makovec; Il timore di Dio.*
- Il significato dell'idealismo*, a cura di N. Valentini, Milano, Rusconi, 1999.
- La struttura della parola; La natura magica della parola*, in D. Ferrari-Bravo, *Slovo. Geometrie della parola nel pensiero russo tra '800 e '900*, tr. it. e note di E. Treu, Pisa, ETS, 2000, 129-223.
- "Non dimenticatemi". Dal gulag staliniano le lettere alla moglie e ai figli del grande matematico, filosofo e sacerdote russo*, a cura di N. Valentini, L. Žák, tr. it. di G. Guaita, L. Charitonov, Milano, Mondadori, 2000 (con in appendice il *Testamento*, 411-19); il volume è stato più volte ristampato presso Oscar saggi Mondadori, Milano, 2008, 2013.
- Il valore magico della parola*, tr. it. a cura di G. Lingua, Medusa, Milano 2001. Il volume raccoglie i seguenti saggi: *La venerazione del nome come presupposto filosofico; Il valore magico della parola; Sul nome di Dio; Bilanci.*
- Ai miei figli. Memorie di giorni passati*, a cura di N. Valentini, L. Žák, tr. it. di C. Zonghetti, Milano, Mondadori, 2003 (con in appendice lo scritto *Pavel [Pavolo]*, tratto dall'opera *I nomi. Metafisica dei nomi in una luce storica*); il volume è stato ristampato presso Oscar saggi Mondadori, Milano, 2014.
- Ragione e dialettica*, in appendice al volume di N. Valentini, *Pavel A. Florenskij*, tr. it. di C. Zonghetti, Brescia, Morcelliana, 2004, 91-111.
- L'arte, il simbolo e Dio. Lettere sullo spirito russo*, a cura di G. Giuliano, Milano, Medusa, 2004; scambio epistolare tra Andrej Belyj e Pavel Florenskij.
- Amleto*, a cura di A. Trubačev, tr. it. di S. Zilio, Milano, Bompiani, 2004.
- La mistica e l'anima russa*, a cura di N. Valentini, L. Žák, tr. it. di C. Zonghetti, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 2006. La raccolta comprende i seguenti scritti: *Interpretazione mistica del salmo 125; "Non considerò un rapimento..." (Fil 2,6-8). Per un giudizio sulla mistica; La Lavra della Trinità e di San Sergio e la Russia; Icone di preghiera di San Sergio; Lo spiritismo come anticristianesimo; Oro in azzurro; Sul misticismo di M.M. Speranskij; In Pace (Inno Achatisto alla Madre di Dio).*
- Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, a cura di N. Valentini, A. Gorelov, tr. it. di C. Zonghetti, Torino, Bollati Boringhieri, 2007. La raccolta comprende i seguenti scritti: *Avtoreferat (Nota autobiografica); Su un presupposto della concezione del mondo; I simboli dell'Infinito (Studio sulle idee di G. Cantor); I tipi di crescita; L'incarnazione della forma. L'azione e lo strumento (Homo faber); La prosecuzione dei nostri sensi; La proiezione degli organi; La simbolica delle visioni; Lo strumentario; Il macrocosmo e il microcosmo; Appendice: Lettera a V.I. Vernadskij); I numeri pitagorici; Simbolarium (Il punto); parte dell'opera *Gli immaginari in geometria*; parte dell'opera *La fisica al servizio della matematica.**
- Il concetto di Chiesa nella Sacra Scrittura*, a cura di N. Valentini, L. Žák, tr. it. di C. Zonghetti, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 2008.
- Stratificazioni. Scritti sull'arte e la tecnica*, a cura di N. Mislér, tr. it. di V. Parisi, Reggio Emilia, Diabasis, 2008. La raccolta comprende oltre agli inediti: *La stratificazione della cultura Egea* (saggio estrapolato dall'opera *Pervye šagi filosofii [Primi passi in filosofia]*); *Progetto di Museo della Lavra della Trinità e di San Sergio; Al gruppo Mákovec; Sul teatro dei burattini degli Efimov*; anche i seguenti scritti già tradotti e pubblicati: *Sul realismo* (in "Humanitas", 4, 2003); *Simbolarium. Il punto; La proiezione degli organi* (in Florenskij, *Il simbolo e la forma*).

- Bellezza e Liturgia. Scritti su Cristianesimo e cultura*, a cura di N. Valentini, tr. it. di C. Zonghetti, Milano, Oscar Mondadori, 2010. La raccolta comprende i seguenti scritti: *L'Ortodossia; Il rito ortodosso come sintesi delle arti; Nota sull'Ortodossia; Cristianesimo e cultura; Lezioni sulla concezione cristiana del mondo* [Quattro Lezioni: X-XIII].
- La colonna e il fondamento della verità. Saggio di teodicea ortodossa in dodici lettere a un amico*, nuova edizione riveduta e corretta, a cura di N. Valentini, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 2010.
- La concezione cristiana del mondo*, tr. it. a cura di A. Maccioni, revisione di G. Perugini, Bologna, Pendragon, 2011. Il volume raccoglie le lezioni svolte da Florenskij nell'estate-autunno 1921 all'Accademia Teologica di Mosca.
- Stupore e Dialettica*, a cura di N. Valentini, tr. it. di C. Zonghetti, Macerata-Roma, Quodlibet, 2011. Nuova ed. 2013.
- Il significato dell'idealismo*, a cura di N. Valentini; nuova edizione aggiornata e corretta, Milano, SE, 2012.
- Realtà e mistero. Le radici universali dell'idealismo e il nome di Dio*, a cura di N. Valentini, tr. it. di C. Zonghetti, Milano, SE, 2013.
- L'Amicizia*, Roma, Castelvevchi, 2013. Lettera XI estrapolata dall'opera *La colonna e il fondamento della verità*.
- L'infinito nella conoscenza*, a cura di M. Di Salvo, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2014.
- Il cuore cherubico. Scritti teologici, omiletici e mistici*, nuova edizione riveduta e ampliata a cura di N. Valentini, L. Žák, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 2014. La raccolta contiene gli scritti: *Empiria ed empirismo; Dogmatismo e dogmatica e Appendice (Dibattito); Sulla collina Makovec; Il pianto della Madre di Dio; Preghiera allo Spirito Santo di San Simeone il Nuovo Teologo. Oltre ai Sermoni: L'Autore della vita; Il grido di sangue; Il tempio dello Spirito Santo; La gioia eterna; La forza di Dio; Questo sangue non sia stato versato invano; Il cammino terrestre della Madre di Dio*.
- Sulla superstizione e il miracolo*, a cura di N. Valentini, tr. it. di C. Zonghetti, Milano, SE, 2014.

In rivista o miscellanea

- Il simbolario o dizionario dei simboli*, in "Conoscenza Religiosa", 2, 1977, 103-11.
- Proposta di una futura struttura dello Stato*, in "Letture", 518, 1995, 50, 28-32.
- Amore e bellezza in Cristianesimo e Bellezza. Tra Oriente e Occidente*, a cura di N. Valentini, Milano, Paoline, 2002, 179-97.
- Sul realismo*, tr. it. di C. Zonghetti, in "Humanitas", 4, 2003, LXIII, 733-6.
- Ragione e dialettica*, in appendice al volume di N. Valentini, *Pavel A. Florenskij*, Brescia, Morcelliana (Novecento teologico), 2004, 91-111.
- Salvate Optina! Lettera di P.A. Florenskij a N.P. Kiselev*, tr. it. di R. Zupan, in *Monachesimo e trasfigurazione tra Oriente e Occidente*, a cura di R. Nardin, N. Valentini, Bologna, EDB "Quaderni di Camaldoli", 2008, 224-9.
- Lezione e lectio*, in "La Nuova Europa", 2, 2010, 17-23.
- La parola e il nome come energia creatrice* (passi scelti dagli scritti di filosofia del linguaggio), in D. Ferrari Bravo, E. Treu, *La parola nella cultura russa tra '800 e '900. Materiali per una ricognizione dello "slovo"*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 2010, 434-55.

Bibliografia su Pavel Florenskij

a cura di Natalino Valentini

Principali monografie

- Andronik (Trubačëv A.S.), *Teodiceja i antropodiceja v tvorčestve svjaščennika Pavla Florenskogo*, Tomsk, Vodolej, 1998.
- Andronik (Trubačëv A.S.), «*Obo mne ne pečal'tes*»... *Žizneopisanie svjaščennika Pavla Florenskogo*, Moskva, Izdatel'skij Sovet Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi, 2007.
- Antomarini B., Tagliagambe S. (a cura di), *La tecnica e il corpo. Riflessioni su uno scritto di Pavel Florenskij*, Milano, Franco Angeli, 2007.
- Betti R., *La matematica come abitudine del pensiero. Le idee scientifiche di Pavel Florenskij*, Milano, Centro Pristem Eleusi, 2009.
- Boneckaja N.K., Kauchčišvili N. (red.), *Svjaščennik Pavel Florenskij: osvoenie nasledija*, Moskva, Pomovskij i partnery, 1994.
- Byčkov V.V., *Ėstetičeskij lik bytija. Umozrenija Pavla Florenskogo*, Moskva, Znanie, 1990.
- Choružij S.S., *Mirosozercanie Florenskogo*, Tomsk, Vodolej, 1999.
- Florenskij P.V., Rosov V.A. (red.), *P.A. Florenskij: filosofija, nauka, tehnika*, Leningrad, Nauka, 1989.
- Haney F., s Lang, 2001.
- Haney F., *Zwischen exakter Wissenschaft und Orthodoxie. Zur Rationalitätsauffassung Priester Pavel Florenskijs*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2001.
- Hagemeister M., Haney F. (Hrsg.), *Pavel Florenskij. Tradition und Moderne*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2001.
- Hagemeister M., Kauchtschischwili N. (red.), *P.A. Florenskij i kul'tura ego vremeni*, Marburg, Blaue Hörner Verlag, 1995.
- Hagemeister M., Metelka T. (Hrsg.), *Materialien zu Pavel Florenskij. Appendix 1*, Berlin, Kontext Verlag, 1999.
- Kravec S.L., *O krasote duchovnoj. P.A. Florenskij: religiozno-nravstvennye vozzrenija*, Moskva, Znanie, 1990.

- Isupov K.G. (red.), *P.A. Florenskij: pro et contra. Ličnost' i tvorčestvo Pavla Florenskogo v ocenke ruskich myslytelej i issledovatelej*, Sankt-Peterburg, Izd. R.Ch.G.I., 1996.
- Ivanova E., (red.), *Pavel Florenskij i simvolisty. Opyty literaturnye. Stat'i, perepiska*, Moskva, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2004.
- Lingua G., *Oltre l'illusione dell'Occidente. P.A. Florenskij e i fondamenti della filosofia russa*, Torino, Zamorani, 1999.
- Lopez Saez F.J., *La belleza, memoria de la resurrección. Teodicea y antropodicea en Pavel Florenskij*, Burgos, Monte Carmelo, 2008.
- Polovinkin S.M., *Logos protiv chaosa*, Moskva, Znanie, 1989.
- Porus V.N. (red.), *Na puti k sintetičeskomu edinstvu evropejskoj kul'tury. Filosofsko-bogoslovskoe nasledie P.A. Florenskogo i sovremennost'*, Moskva, Biležsko-bogoslovskij Institut sv. Apostola Andreja, 2006.
- Pyman A., *Pavel Florenskij. A Quiet Genius*, New York-London, Continuum, 2010; tr. it. *Pavel Florenskij. La prima biografia di un grande genio cristiano del XX secolo*, Torino, Lindau, 2010.
- Ronchi R., Valentini N. (a cura di), *Pavel Florenskij*, numero monografico della rivista "Humanitas", 4, 2003, LVIII, 553-736.
- Rizzo V., *Vita e razionalità in Pavel A. Florenskij*, Milano, Jaca Book, 2012.
- Silberer M., *Die Trinitätsidee im Werk von Pavel A. Florenskij. Versuch einer systematischen Darstellung in Begegnung mit Thomas von Aquin*, Würzburg, Augustinus Verlag, 1984.
- Slesinski R., *A Metaphysics of Love*, New York, St. Vladimir's Press, 1984.
- Tagliagambe S., *Come leggere Florenskij*, Milano, Bompiani, 2006.
- Tagliagambe S., *Il cielo incarnato. L'epistemologia del simbolo e del confine*, Roma, Aracne, 2013.
- Udelov F.I. (Fudel' S.J.) *Ob o. Pavle Florenskom*, Paris, YMCA Press, 1971; 2^a ed. 1998
- Upravitel' A.F., *K buduščemu cel'nomu mirovozzreniju. Religioznoe mirosozercanie P.A. Florenskogo*, Barnaul, Izd. Alt. Gos. Univ., 1997.
- Valentini N., *Memoria e risurrezione in Florenskij e Bulgakov*, Verucchio (RN), Pazzini, 1996.
- Valentini N., *Pavel A. Florenskij: la sapienza dell'amore. Teologia della bellezza e linguaggio della verità*, Bologna, EDB, 1997; 2012.
- Valentini N., *L'arte di vivere. Seminari di studi su Pavel A. Florenskij*, Firenze, Ed. Santa Brigida, 2009.
- Valentini N., *Pavel A. Florenskij*, Brescia, Morcelliana, Novecento teologico, 2004.
- Valenziano M.G., *Florenskij la luce della verità*, Roma, Ed. Studium, 1986.
- Žák L., *Verità come ethos, La teodicea trinitaria di P.A. Florenskij*, Roma, Città Nuova, 1998.
- Žák L., *Pavel A. Florenskij. Invito alla lettura*, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 2002.
- Žust M., *À la recherche de la Vérité vivante. L'expérience religieuse de Pavel A. Florenskij (1882-1937)*, Roma, Lipa, 2002.

Principali articoli su periodici o miscellanee

- Accarini G., *La ricerca di una nuova via spirituale in «Colonna e fondamento della verità» di Pavel Florenskij*, in "Rivista di filosofia neoscolastica", 67, 1975, V, 726-37.
- Acquaviva M., *Heidegger e Florenskij lettori di san Paolo*, in "Rivista di Scienze Religiose", 1, 2009, 91-117.
- Adler G., *Die aufmunternde Frische der Ewigkeit. Pavel Florenskij, Genie und Märtyrer*, in "Internationale katholische Zeitschrift Communio", 25, 1996, 457-71.
- Andronik (Trubačëv, A.S.), *Osnovnye čerty ličnosti. Žizn' i tvorčestvo svjaščennika Pavla Florenskogo*, in "Žurnal Moskovskoj Patriarkhii", 5, 1982, 18-29.
- Andronik (Trubačëv, A.S.), *K 100-letiju so dnja roždenija svjaščennika Pavla Florenskogo (1882-1943)*, in "Bogoslovskie trudy", 23, 1982, 264-76.
- Andronik (Trubačëv, A.S.), *Ukazatel' pečatnyh trudov svjaščennika Pavla Florenskogo*, in "Bogoslovskie trudy", 23, 1982, 280-309; deutsche Übers. in "Stimme der Orthodoxie", 3, 1989, 25-31.
- Andronik (Trubačëv, A.S.), *Svjaščennik Pavel Florenskij - professor Moskovskoj Duchovnoj Akademii, Moskovskaja Duchovnaja Akademija. 300 let (1685-1985). Jubilejnyj sbornik*, Moskva, Moskovskaja Patriarchija, 1986, 226-46.
- Andronik (Trubačëv, A.S.), *Svjaščennik Pavel Florenskij - professor Moskovskoj Duchovnoj Akademii i redaktor "Bogoslovskogo vestnika"*, in "Bogoslovskie trudy", 28, 1987, 290-314.
- Andronik (Trubačëv, A.S.), *Muzykal'nyj mir P.A. Florenskogo*, in "Sovetskaja muzyka", 8, 1988, 81-9; 9, 1988, 99-103.
- Andronik (Trubačëv, A.S.), *Er setzte den Logos gegen das Chaos. Zur Einleitung des Kanonisationsprozesses von Priester Pawel Florenskij*, in "Stimme der Orthodoxie", 10, 1990, 36-47.
- Andronik (Trubačëv, A.S.), *Father P. Florenskij: «That you remember the Lord»*, in "The journal of the Moscow Patriarchate", 1, 1991, 40-2; 3, 1991, 24-7.
- Andronik (Trubačëv A.S.), *La vocazione di Florenskij*, in "La Nuova Europa", 5, 2007, 49-62.
- Antipenko L.G., *Istinost', cennost', krasota. O knige P. Florenskogo «Mnimosti v geometrii»*, in *Social'no-kul'turnyj kontekst iskusstva. Istoriko-estetičeskij analiz*, Moskva, 1987, 192-8.
- Antipenko L.G., *Suščnost' predmetno-obraznogo myslenija: itogi i perspektivy (po materialam tvorčestva P. Florenskogo)*, in *Problema edinstva sovremenogo iskusstva i klassičeskogo nasledija. Sbornik naučnyh statej*, Moskva, 1988, 101-24.
- Antonova C., *Spazio iconico, geometria non euclidea e cultura nella visione di Pavel Florenskij*, in *Emmer, Matematica e cultura*, 3-14.
- Averincev S.S., *Mysl' Florenskogo segodnja*, in "Sovetskaja Kul'tura", 59, 18.5.1989, 6.
- Averincev S.S., *Cose attuali, cose eterne. La Russia d'oggi e la cultura europea*, Milano, La casa di Matriona, 1989, 55; 104-6.
- Azkoul M., *Introduction to Russian Neo-Christianity: P. Florenskij*, in "The Patriotic and Byzantine Review", 8, 1989, 101-22.
- Baron R., *Intuition bergsonienne et intuition sophianique*, in "Les études philosophiques", 18, 1963, 439-42.
- Belov B.S., *Pavel Aleksandrovič Florenskij. Opyt charakteristiki ego ličnosti i tvorčestva*, in "Vestnik RChD", 147, 1986, 54-76.

- Belyj A., *Raznoboje*. "Ajaksy" (1930-1933), in Id., *Načalo Veka*, Moskva, Gosizd. chud. lit., 1933; in Isupov, P.A. *Florenskij: pro et contra*, 43-8.
- Berdjaev N.A., *Stilizovannoe pravoslavie*, in "Russkaja mysl", 29, 1914, 1, 109-25.
- Berdjaev N.A., *Ideji i žizn'. A.S. Chomjakov i svjašč. P.A. Florenskij*, in "Russkaja mysl", 32, 1917, 2, 72-81; in Isupov, P.A. *Florenskij: pro et contra*, 380-9.
- Berdjaev N.A., *L'idea Russa. I problemi fondamentali del pensiero russo (XIX e inizio XX secolo)*, Milano, Mursia, 1992, 219-46.
- Bethea D.M., *Florenskij and Dante. Revelation, Orthodoxy, and Non-Euclidean Space*, in *Russian Religious Thought*, edited by J.D. Kornblatt, R.F. Gustafson, Madison, The University of Wisconsin Press, 1996, 112-31.
- Betti R., *La matematica come abitudine del pensiero*, Milano, Pristem, 2009.
- Bianchi E., *Lo stupore incatenato nel gulag*, in "Avvenire", 21, 1.11.1997.
- Bianchi E., *La luce della sapienza si spense nel gulag*, in "Nuntium", nov. 1999, 154-6.
- Bird R., *The Geology of Memory: Pavel Florenskij's Hermeneutic Theology*, in Hagemeister, Haney, *Pavel Florenskij. Tradition und Moderne*, 83-95.
- Bolognino M., *Attualità di Pavel Florenskij nell'attuale dibattito filosofico-teologico*, in "Rivista di Ascetica e Mistica", 3, 2009, 861-78.
- Boneckaja N.K., *Slovo v teoriji jazyka P.A. Florenskogo*, in "Studia Slavica Hung.", 1-4, 1988, XXXIII, 9-25.
- Boneckaja N.K., *Filosofija jazyka P.A. Florenskogo*, in "Studia Slavica Hung.", 1-4, 1986, XXXII, 118-23.
- Boneckaja N.K., *P.A. Florenskij i "novoje religioznoje soznanie"*, in "Vestnik RChD", 160, 1990, 90-112.
- Boneckaja N.K., *O filologičeskoj škole P.A. Florenskogo. "Filosofija imeni" A.F. Loseva i S.N. Bulgakova*, in "Studia Slavica Hung.", 1-4, 1991-92, XXXVII, 113-89.
- Boneckaja N., *Florenskij und Goethe*, in Hagemeister, Haney, *Pavel Florenskij. Tradition und Moderne*, 215-24.
- Boneckaja N.K., *Un salto di qualità nella filosofia del linguaggio russo. «Pensiero e linguaggio» di A.A. Potebnja e «Pensiero e linguaggio» di P.A. Florenskij*, in D. Ferrari-Bravo, E. Treu, *La parola nella cultura russa tra '800 e '900. Materiali per una ricognizione dello "slovo"*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 2010, 265-302.
- Bulgakov S.N., *Svjaščennik o. Pavel Florenskij*, in "Vestnik RChD", 101, 1971, 3-4, 126-37.
- Bulgakov S.N., *Sofilogija smerti*, in "Vestnik RChD", 127, 1978, 18-41; 128, 1979, 13-32.
- Bulgakov S.N., *Il sacerdote Pavel Florenskij*, in Id., *Lo spirituale della cultura*, Roma, Lipa, 2006, 145-55.
- Byčkov V.V., *Umozrenija Pavla Florenskogo - venec pravoslavnoj èstetiki*, in Hagemeister, Kauchtschischwili, *P.A. Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 381-97.
- Byčkov V.V., *Filosofija iskusstva Pavla Florenskogo*, in P. Florenskij, *Izbrannye trudy po iskusstvu*, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1995, 285-333.
- Cacciari M., *Icone della legge*, Milano, Adelphi, 1985, 173-211.
- Cacciari M., *L'angelo necessario*, Milano, Adelphi, 1986, 91-130.
- Cantelli C., *Arte e creazione nella metafisica simbolica di Florenskij*, in "Paradosso", 1, 1997, 89-107.
- Caramore G., *Il silenzio bianco delle Solovki*, in "Anterem", 2, 2007, 37-9.
- Caramore G., *A Oriente come soffia la verità*, in "Tuttolibri" (La Stampa), 12, 2010, VI, VIII-IX.

- Cassedy S., *Florenskij and Philosophy of Language in the Twentieth Century*, in Hagemeister, Kauchtschischwili, P.A. *Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 289-93.
- Chernyak L., *The Theme of Language in the Works of P.A. Florenskij and the Hermeneutics of H.G. Gadamer*, in "Studies in Soviet Thought", 36, 1988, 203-20.
- Choružij S.S., *Filosofskij simbolizm Florenskogo i ego žiznennye istoki*, in "Istoriko-filosofskij ežegodnik", 88, 1988, 180-201.
- Choružij S.S., *Obretenie konkretnosti*, in P.A. Florenskij, *U vodorazdelov mysli*, Moskva, Pravda, 1990, 3-12.
- Choružij S.S., *Risunok sud'by. Mifologema Ėdema v žizni i tvorčestve Florenskogo*, in Hagemeister, Kauchtschischwili, P.A. *Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 53-66.
- Ciampa M., *Pavel Florenskij nel Regno del silenzio*, in Id., *L'epoca tremenda. Voci dal gulag delle Solovki*, Brescia, Morcelliana, 2010, 119-71.
- Cioffari G., *Sofiologia ed ecumenismo in Pavel Florenskij*, in "Studia Patavina", 1, 2005, LII, 45-76.
- Clément O., *L'antropologia Trinitaria*, in "Servitium", 3, 1974, VII, 345-51.
- Clément O., *Riflessioni sull'uomo*, Milano, Jaca Book, 1991, 41, 99-ss.
- Clément O., *Préface*, in M. Žust, *Á la recherche de la Vérité vivante*, 9-13.
- Coda P., *Agape e amicizia*, in "Per la filosofia", 3, 1996, 26-34.
- Coda P., *Le memorie di Pavel Florenskij. Annuncio di trasfigurazione*, in "Nuova Umanità", 3-4, 2004, 535-44.
- Cogoni D., *Weltanschauung, organicità ecclesiale, primato in P.A. Florenskij*, in Id., *Il mistero della Chiesa e il primato del vescovo di Roma nella prospettiva della teologia ortodossa della sobornost'*, Vicenza, L.I.E.F., 2005, 154-208.
- Congiu M., *Pavel A. Florenskij: la sapienza dell'amore*, in "Rassegna di Teologia", 40, 1999, 1, 139-44.
- Copello R., *Pavel illumina il mio dolore. Intervista inedita ad Andrej Tarkovskij*, in "Italia Domani", 12, 2007, 28-9.
- Del Noce A., *Cancellazione della memoria storica. Il Principio menzogna*, in "Studi Cattolici", 196, 1977, 333-41.
- Demidov S.S., *O matematike v tvorčestve P.A. Florenskogo*, in Hagemeister, Kauchtschischwili, P.A. *Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 171-83.
- Djermanovic T., *Florenskij y los pensamientos silenciosos*, in "Númenor. Revista de literatura y pensamiento", 22, 2009, 3.
- Dorogov A.A., Ivanov V.V., Uspenskij, P.A., *P.A. Florenskij i ego stat'ja «Obratnaja perspektiva»*, in "Učënye zapiski Tartuskogo universiteta", 198, 1967, 378-80.
- Evdokimov P.N., *Le Christ dans la pensée russe*, Paris, Ed. du Cerf, 1970; tr. it. *Cristo nel pensiero Russo*, Roma, Città Nuova, 1972, 171-77.
- Emanov A.G., *Rinascimento e medioevo nella concezione di P.A. Florenskij*, in "L'altra Europa", 3, 1991, 98-100.
- Emmer M., *Pavel Florenskij tra matematica e religione*, in Id., *Matematica e cultura*, Milano, Springer Verlag, 2010, 15-42.
- Faryno E., *"Antinomija jazyka" Florenskogo i poëtičeskaja paradigma «simvolizm/avangard»*, in Hagemeister, Kauchtschischwili, P.A. *Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 307-20.
- Fëdorov V., *Pavel Florenskij als Missionar für das 21. Jahrhundert*, in Hagemeister, Metelka, *Materialien zu Pavel Florenskij*, 118-35.
- Ferrari-Bravo D., *Il concetto di segno nella linguistica russa (da Potëbnja a Sausure)*, in *Mondo slavo e cultura italiana*, a cura di J. Kresalkova, Roma, Il Veltro, 1983, 122-37.

- Ferrari-Bravo D., *Il concetto di «parola» in Bachtin e Florenskij*, in “Strumenti Critici”, 2, 1988, III, 225-42.
- Ferrari-Bravo D., *Unitarietà e molteplicità della parola nella concezione di Florenskij*, in Id., *Slovo. Geometrie della parola nel pensiero russo tra '800 e '900*, Pisa, ETS, 2000, 117-26.
- Ferrari-Bravo D., *La “parola” e l'icona. Dalla verità della conoscenza alla verità della visione e ritorno*, in “Humanitas”, 4, 2003, 615-27.
- Filonenko A.S., *Konkretnaja metafizika Pavla Florenskogo: vozvraščenie k podlinnomu*, in P.A. Florenskij, *Imena*, pod red. A.S. Filonenko, Moskva-Char'kov, Eksmo-Press-Folio, 1998, 5-14.
- Florenskij P.V., *Pavel Florenskij: real'nosti i simbol*, in Id., Rosov, P.A. *Florenskij: filosofija, nauka, tehnika*, 49-54.
- Florenskij P.V., *Svjaščenstvo Pavla Florenskogo*, in “Vestnik RChD”, 160, 1990, 84-8.
- Florenskij P.V., *Priroda preobrazuemaja, osmyslivaemaja ili oduchotvorjaemaja?* in Hagemester, Kauchtschischwili, P.A. *Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 141-70.
- Forté B., *Florenskij*, in Id., *La sfida di Dio*, Milano, Mondadori, 2001, 114-16.
- Franco F., *La luce della verità. L'estetica teologica di Pavel Florenskij*, in “Ricerche Teologiche”, 8, 1997, 71-89.
- Gajek S., *Il senso della cultura in Pavel Florenskij*, in “Studia Patavina”, 1, 2005, LII, 31-7.
- Gal'ceva R.A., *Florenskij P.A.*, in *Filosofskaia ènciklopedija*, Moskva, 1970, V, 377-9.
- Gal'ceva R.A., *O tipach simvola u P.A. Florenskogo*, in Hagemester, Kauchtschischwili, P.A. *Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 341-51.
- Gej N.K., *La parola e l'immagine nella concezione di P.A. Florenskij*, in D. Ferrari-Bravo, E. Treu, *La parola nella cultura russa tra '800 e '900. Materiali per una ricognizione dello “slovo”*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 2010, 303-16.
- Geller L., *K diskussii o sinteze v iskusstve. Èstetičeskie izyskanija o P. Florenskogo i ich mesto v kul'turnom kontekste epochi*, in Hagemester, Kauchtschischwili, P.A. *Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 353-69.
- Genisaretskij O.I., *Obraz i cennost' v ponimanii P.A. Florenskogo*, in *Social'no-kul'turnyj kontekst iskusstva. Istoriko-èstetičeskij analiz*, Moskva, 1987, 179-91.
- Giacomoni S., *Pavel Florenskij. Quel prete contro Stalin*, in “La Repubblica”, 2.10.2001, 43.
- Gollerbach E.A., *Putnik zapozdalyi. P.A. Florenskij i moskovskoe religiozno-filosofskoe izdatel'stvo «Put'»*, in “Solanus”, 8, 1994, 165-95.
- Goltz H., *Er setzte den Logos gegen das Chaos (Priester Pavel A. Florenskij)*, in “Ostkirchliche Studien”, 2/3, 1992, 41, 105-18.
- Gorelov A., *La scienza tra realtà e simbolo. Percorsi di filosofia della scienza in P.A. Florenskij*, in “Humanitas”, 4, 2003, 663-84.
- Grond F., *Curve di riempimento dello spazio nella new media art ispirata a Pavel Florenskij*, in Emmer, *Matematica e cultura*, 43-54.
- Guaita G., *La resistenza dei credenti: gli esempi di Pavel Florenskij e Aleksandr Men'*, in “Nuova Umanità”, 5, 2004, 607-31.
- Guidubaldi E., *Con J. Lotman: rilievi sul Florenskij del Dante formato-Einstein*, in *Dantismo russo e cornice europea*, a cura di Id., Firenze, Olschki, 1989, 2, 255-75.
- Gulyga A.V., *Filosofija detstva*, in “Literaturnaja Gruzija”, 9, 1985, 76-81.
- Hagemester M., *P.A. Florenskij und seine Schrift «Mnimosti v geometrii (1922)»*, in P.A. Florenskij, *Mnimosti v geometrii*, München, Specimina philologiae slavicae, 1985, 1-60.

- Hagemeister M., *Pavel Florenskij: zu neuen Ausgaben*, in "Ostkirchliche Studien", 1, 1987, 36, 45-50.
- Hagemeister M., *P.A. Florenskij's "Wiederkehr". Materialien zu einer Bibliographie (1985-1989)*, in "Ostkirchliche Studien", 2/3, 1990, 39, 119-45.
- Hagemeister M., *Wiederverzauberung der Welt: Pavel Florenskij's Neues Mittelalter*, in Id., Haney, *Pavel Florenskij. Tradition und Moderne*, 127-45.
- Haney F., *Zur Rationalitätsauffassung von Pavel Florenskij*, in Hagemeister, Metelka, *Materialien zu Pavel Florenskij*, 1999.
- Haney F., *Das Geheimnis der Natur – deutsche Klassik und Romantik in den Lagerbriefen Pavel Florenskij's, Weimar und der Osten. Historische und kulturelle Beziehungen des Thüringer Raumes zu Osteuropa*, Jena, Rosa-Luxemburg-Stiftung, 2000, 170-95.
- Haney F., *Pavel Florenskij und Kant. Eine wichtige Seite der russischen Kant-Rezeption*, in "Kant-Studien", 1, 2001, 92, 81-103.
- Ica I.I., *Par Pavel Aleksandrovič Florenski (1882-1937) savant, filosof, teolog, preot si martir. Schita biografica, profilul operei*, in "Revista teologica", 5, 1991, 2-13; 6, 1991, 33-44.
- Innokentij (Ieromonaco), *Svjaščennik Pavel Florenskij i ego vklad v razvitie bogoslovskoj mysli pravoslavnoj cerkvi*, in Hagemeister, Kauchtschischwili, *P.A. Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 485-96.
- Israel G., *Florenskij, l'infinito, la teologia*, in Emmer, *Matematica e cultura*, 55-63.
- Isupov K.G., *Ličnost' P.A. Florenskogo*, in Hagemeister, Haney, *Pavel Florenskij. Tradition und Moderne*, 55-68.
- Ivanov V.V., *Ėstetika svjaščennika Pavla Florenskogo*, in "Žurnal Moskovskoj Patriarchii", engl. tr. *Aesthetic Views of Father Pavel Florenskij*, in "The Journal of the Moscow Patriarchate", 49, 1982, 75-8.
- Ivanov V.V., *Le ricerche linguistiche di P.A. Florenskij*, in Florenskij, *Attualità della parola*, 19-31.
- Ivanov V.V., *P.A. Florenskij i problema jazyka*, in Hagemeister, Kauchtschischwili, *P.A. Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 207-51.
- Ivanova V.E., *Nasledie o. Pavla Florenskogo – a sud'i kto?*, in "Vestnik RChD", 165, 1992, 121-38.
- Ivanova V.E., *San Sergio e la formazione interiore di Pavel A. Florenskij*, in *San Sergio e il suo tempo*, a cura di N. Kauchtschischwili, A. Mainardi, Magnano (BI), Qiqajon, 1996, 239-50.
- Joos A., *La nouvelle création. Rencontre du divine et de l'humain dans la Sophia: Pavel Florenskij*, in "Irénikon", 3, 1990, 346-50; 4, 1990, 463-82.
- Jovanovič M., *«Stolp i utverždenie istiny» P. Florenskogo: sjužet, žanr, istoki*, in Hagemeister, Kauchtschischwili, *P.A. Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 443-66.
- Karaseva S.G., *Problema osnovanija religioznoj filosofii u P.A. Florenskogo, V.F. Ėrna i V.S. Solov'eva*, in "Filosofsko-literaturnye studii", 2, 1992, 101-21.
- Kauchčišvili N., *P.A. Florenskij i ital'janskoe Trečento*, in "Studia Slavica Hung.", 1-2, 1989, XXXV, 45-59.
- Kauchčišvili N., *Značenie nasledija Florenskogo pri poiskach aktual'noj točki zrenija v sovremenom kul'turovedenii*, in Hagemeister, Haney, *Pavel Florenskij. Tradition und Moderne*, 363-79.
- Kauchčišvili N., *Dva predstavitelja ruskoj religioznoj filosofii načala našego veka: Pavel Florenskij i Vladimir Ėrn*, in Boneckaja, Kauchčišvili, *Svjaščennik Pavel Florenskij*, 144-67.

- Kauchtschischwili N., *La cultura e l'unità dei cristiani in Pavel Florenskij*, in "Studi Ecumenici", 4, 1986, 321-47.
- Kauchtschischwili N., *Pavel Florenskij teologo e cultore di cose artistiche*, in "Strumenti critici", 1, 1987, II, 113-50.
- Kauchtschischwili N., *Pavel A. Florenskij tra antichità e mondo moderno*, in "Europa Orientalis", 1988, VII, 431-49.
- Kauchtschischwili N., *Problemi di metodologia. A proposito di «Naplastovanija Ėgejskoj kul'tury» di P.A. Florenskij*, in *Filologia e Letteratura nei paesi slavi (Studi in onore di S. Graciotti)*, Roma, Carucci, 1990, 421-41.
- Kauchtschischwili N., *Dante, Anna Achmatova, Mandel'stam i Florenskij*, in *Anna Achmatova (1889-1966)*, a cura di M.L. Dodero Costa, Alessandria, Edizioni dell'orso, 1992, 171-91.
- Kauchtschischwili N., *Pavel Florenskij nel Duemila*, in Valentini, *Pavel A. Florenskij: la sapienza dell'amore*, 9-21.
- Kauchtschischwili N., *La formazione di Pavel A. Florenskij e il testo letterario*, in "Humanitas", 4, 2003, 555-73.
- Kauchtschischwili N., *Florenskij e la Georgia*, in Florenskij, *Ai miei figli*, 335-42.
- Kauchtschischwili N., *Le porte regali. Iconologia e spiritualità in Pavel Florenskij*, in *Andrej Rublev e l'icona russa*, a cura di A. Mainardi, Magnano (BI), Qiqa-jon, 2006, 243-58.
- Kauchtschischwili N., *Il mondo reale come organizzazione dello spazio*, in Antomarini, Tagliagambe, *La tecnica e il corpo*, 25-37.
- Kijas Z., *La sophologie de Paul A. Florenskij*, in "Ephemerides Theologicae Lovanienses", 1, 1991, 67, 36-56.
- Kijas Z., *Jésus Christ, l'image et l'idée de l'être humain selon Paul A. Florenskij*, in "Miscellanea Francescana", 91, 1991, 3-22.
- Kijas Z., *La dimension philosophique du culte dans les écrits de Pavel A. Florenskij*, in "Miscellanea Francescana", 92, 1992, 413-35.
- Kurganon E., *Rozanov i Florenskij. Problema messianizma*, in "Zvezda", 3, 1997, 211-20.
- Kuznecov (Episkop Anatolij), *Mirosozercanie svjaščennika Pavla Florenskogo i naša sovremennost'*, in Hagemester, *Kauchtschischwili, P.A. Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 475-83.
- Lahusen Th., *La théorie du symbole de P.A. Florenskij à la lumière de la linguistique du discours littéraire* in Hagemester, *Kauchtschischwili, P.A. Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 331-40.
- Lepachin V.V., *L'ontologisme de l'icone dans l'interpretation de Paul Florenski*, in Aa.Vv., *Mille ans de christianisme russe 988-1988*, Paris, YMCA Press-Éditeurs réunis, 1988, 277-84.
- Lichačëv D.S., *Slovo o P.A. Florenskom*, in Isupov, *P.A. Florenskij: pro et contra*, 561-2.
- Lilienfeld (von) F., *Priester Pavel Florenskij (1882-1937). Russisches Universalgenie, Märtyrer der orthodoxen Kirche*, in "Ostkirchliche Studien", 1, 1994, 43, 3-22.
- Lopez Saez F.J., *Verso la filosofia del culto. L'itinerario teologico-spirituale di padre P. Florenskij dalla "teodicea" all'"antropodicea"*, in "Humanitas", 4, 2003, 715-32.
- Lopez Saez F.J., *¿Qué es una obra de arte? Memoria y realismo simbólico en Pavel Florenskij*, in "Númenor. Revista de literatura y pensamiento", 22, 2009, 45-60.

- Lorizio G., *Logica simbolico-sacramentale e pensiero iconico*, in Id., *La logica della fede. Itinerari di teologia fondamentale*, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 2002, 284-9; 304-11.
- Lorizio G., *Apologia-Martoria: Pavel A. Florenskij (1882-1937), vittima del gulag staliniano*, in *La teologia del XX secolo: un bilancio*, a cura di G. Canobbio, P. Coda, Roma, Città Nuova, 2003, vol. I, 392-411.
- Losev A.F., *V poiskach smysla*, in "Voprosy literatury", 10, 1985, 205-31.
- Losev A.F., *Ob otce Pavle Florenskom (Iz besedy s P.V. Florenskim, janvar' 1988)*, in "Vestnik RChD", 153, 1988, 92-9.
- Losev A.F., *Vspominaja Florenskogo...*, in "Literaturnaja učeba", 2, 1988, 176-9.
- Lossky N.O., *Histoire de la philosophie russe des origines à 1950*, Paris, YMCA Press, 1954, 176-91.
- Lo Tufo C., *Un genio tra Dio e scienza*, in "Italia Domani", 12, 2007, 25-6.
- Lotman J.M., *Ot redakcii. K probleme prostranstvennoj semiotiki*, in "Semiotika prostranstva i prostranstvo semiotiki. Trudy po znakovym sistemam", 19, 1986, 3-6.
- Lotman J.M., *Zametki o chudožestvennom prostranstve*, in "Semiotika prostranstva i prostranstvo semiotiki. Trudy po znakovym sistemam", 19, 1986, 25-43.
- Maccioni A., *Pavel Aleksandrovič Florenskij. Note in margine all'ultima ricezione italiana*, in "eSamizdat", 1-2, 2007, V, 471-8.
- Maccioni A., *Florenskij e Bulgakov nella «Storia di un prodigio». Annotazioni intorno a un documentario di Aleksej Makeev*, in "Slavia", 4, 2008, 39-48.
- Mancuso V., *Pavel Florenskij: il pensiero contro l'ideologia*, in "La Repubblica", 29.5.2010, 40-1.
- Marcigliano A., *Florenskij, la luce perenne della Tradizione*, in "Percorsi di cultura politica", 1, 2002, 127-37.
- Marxer F., *Le problème de la vérité et de la tradition chez Pavel Florenskij*, in "Istina", 25, 1980, 212-36.
- Mazzanti G., *La Trinità e l'ontologia dell'amore comunione/ecclesiale. L'amico, il fratello, l'amore universale in Pavel Florenskij*, in "Humanitas", 4, 2003, 685-714.
- Men' A., *Florenskij, il Pascal delle steppe*, in "Avvenire", 9.6.2009.
- Men' A., *Tutto il mondo nel cuore di un uomo*, in "La Nuova Europa", 3, 2009, 10-23.
- Meyendorff J., *Contributo spirituale ed ecumenico di P. Florenskij*, in "L'Osservatore Romano", 4.2.1982, 3.
- Mierau F., Mierau S., *Gegen die Zerstäubung der Persönlichkeit*, in P. Florenskij, *Eis und Algen. Briefe aus dem Lager 1933-1937*, Dornach, Pforte, 2001, 7-29.
- Misler N., *Per una liturgia dei sensi - Il concetto di sinestesia da Kandinskij a Florenskij*, in "Rassegna Sovietica", 4, 1986, 37-44.
- Misler N., *Il luogo dello spazio nella teoria dell'arte di P.A. Florenskij*, in Hagemeister, Kauchtschischwili, P.A. Florenskij i kul'tura ego vremeni, 371-9.
- Morra L., *Conoscenza, amore, mistero e simbolo in Pavel Florenskij*, in "Russia cristiana", 181, 1982, 1, 48-66.
- Nikitin V.A., *Chramovoe dejstvo kak sintez iskusstv. Svjaščennik Pavel Florenskij i Nikolaj Fëdorov*, in "Simvol", 20, 1988, 219-36.
- Nikitin V.A., *«Ikonostas» P.A. Florenskogo. Obzor izdanij i recenzij. Kritika kritiki i kommentarii*, in Hagemeister, Kauchtschischwili, P.A. Florenskij i kul'tura ego vremeni, 411-42.
- Nivière A., *Le moines onomatodexes et l'intelligentsia russe*, in "Cahiers du Monde russe et soviétique", 29, 1988, 2, 181-94.

- Obolenskij S., *La sophiologie et la mariologie de Paul Florenskij*, in "Unitas", 3-4, 1946, 63-70; 31-49.
- Oleksenko A.I., *Pedagogy of Kindred in the Life and Creative Work of P.A. Florenskij*, in Hagemeister, Haney, *Pavel Florenskij. Tradition und Moderne*, 341-61.
- Opie J.L., «*Ikonoostas*» and its Context, in Hagemeister, Kauchtschischwili, *P.A. Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 431-42.
- Opie J.L., *La simbologia e l'icona in Pavel Florenskij*, in "Studia Patavina", 1, 2005, LII, 39-43.
- Palini A., *Pavel Florenskij, uno scienziato nei gulag staliniani*, in Id., *Testimoni della coscienza. Da Socrate ai nostri giorni*, Pomezia (RM), AVE, 2009, 145-80.
- Pacioni M., *Matematica come iconologia universale*, in "Alias – Il Manifesto", 1.3.2008, 22.
- Pegoraro P., *Florenskij e il cammino sull'orlo del visibile*, 7-8.6.2010.
- Petrà B., *Etica e vita spirituale nell'ortodossia. (In dialogo con I. Mancini e T. Goffi)*, in "Rivista di Teologia Morale", 83, 1989, XXI, 61-75.
- Piovesana G., *Florenskij e una nuova teodicea*, in Id., *Storia del pensiero filosofico russo*, Milano, Paoline, 1992, 335-43.
- Piskunov V.M., *Pavel Florenskij i Andrej Belyj. K postanovke problemy*, in Hagemeister, Kauchtschischwili, *P.A. Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 89-100.
- Polovinkin S.M., *Predislovie k stat'jam P.A. Florenskogo*, in "Studia Slavica Hung.", 1-4, 1987, XXXIII, 77-81.
- Polovinkin S.M., *Revnostnaja družba*, in *Perepiska svjaščennika Pavla A. Florenskogo so svjaščennikom Sergeem N. Bulgakovym*, Tomsk, Vodolej, 2001, 5-15.
- Prosvirnin A. (Archimandrit Innokentij), *O tvorčeskom puti svjaščennika Pavla Florenskogo*, in "Žurnal Moskovskoj Patriarchii", 4, 1982, 65-76; engl. tr. in "The Journal of the Moscow Patriarchate", 4, 1982, 57-67.
- Prosvirnin A. (Archimandrit Innokentij), *"Wege der Gotteseerkenntnis". Eine Würdigung des Lebenswerkes von P. Florenskij*, in "Stimme der Orthodoxie", 5, 1983, 33-49.
- Przybycki R., *La Parola Viva*, in "L'altra Europa", 1, 1986, 205, 14-25.
- Pyman A., *Symbolism and Philosophical Discourse*, in "Russian Literature", 36, 1994, 371-86.
- Rigobello A., *Un pensatore di versatile genialità*, in "L'Osservatore Romano", 9.10.1997, 3.
- Rodnjanskaja I.B., *S.N. Bulgakov i P.A. Florenskij. K filosofii družby*, in Hagemeister, Kauchtschischwili, *P.A. Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 115-29.
- Ronchi R., *Teologia mistica e icona di fronte al moderno*, in "Humanitas", 4, 2003, 651-62.
- Rosenthal G.B., *Pavel Florenskij as a "God-Seeker"*, in Hagemeister, Kauchtschischwili, *P.A. Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 67-81.
- Ruppert H. J., *Vom Licht der Wahrheit. Zum 100. Geburtstag von P.A. Florenskij*, in "Kerygma und Dogma", 28, 1982, 179-214.
- Salizzoni R., *La Prospettiva rovesciata - simbolismo e realismo in P. Florenskij*, in "Rivista di Estetica", 16, 1984, 96-104.
- Šapošnikov L. E., *P.A. Florenskij i sovremennoe pravoslavie*, in "Filosofskie nauki", 5, 1987, 67-77.
- Šentalinskij V., *Il Leonardo russo*, in Id., *I manoscritti non bruciano. Gli archivi letterari del KGB*, Milano, Garzanti, 1994, 171-206.
- Silard L., *Andrej Belyj i P. Florenskij. Mnimaja geometrija kak vstreča novych koncepcij prostranstva s iskusstvom*, in "Studia Slavica Hung.", 1-4, 1987, XXXIII, 227-38.

- Silard L., *Žanrovye problemy simvolistskoj prozy. Roman i meta-matematika*, in "Hungaro-Slavica", 1, 1988, 235-44.
- Šiškin A.B., *Realizm Vjačeslava Ivanova i o. Pavla Florenskogo*, in Hagemeister, Kauchtschischwili, P.A. *Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 101-13.
- Šiškin A.B., *O granicach iskusstva Vjač. Ivanova i o. Pavla Florenskogo*, in Boneckaja, Kauchčišvili, *Svjaščennik Pavel Florenskij*, 199-225.
- Slesinski R., *La sofologia di Pavel Florenskij e la sua attualità oggi*, in "Unitas" (ed. it.), 4, 1982, 250-66.
- Slesinski R., *Hermeneutic Philosophy in the 20th Century (Pavel Florenskij)*, in "St. Vladimir's Theological Quarterly", 3, 1987, XXXI, 225-58.
- Slesinski R., *The Relationship of God and Man in Russian Religious Philosophy from Florenskij to Frank*, in "St. Vladimir's Theological Quarterly", 1992, XXXVI, 217-35.
- Slesinski R., *The Metaphysics of Pan-Unity in Pavel A. Florenskij: A World View*, in "Diakonia", 26, 1993, 185-95.
- Špidlik T., *La creatività artistica nell'origine dell'icona secondo S.L. Frank e P.A. Florenskij*, in *Il mondo e il sopra-mondo dell'icona*, a cura di S. Graciotti, Venezia-Firenze, Fondazione Cini-Olschki, 1998, 7-17.
- Špidlik T., *Presentaciòn*, in Lopez Saez, *La belleza, memoria de la resurrecciòn*, 9-12.
- Stroganov P.V., *Filosofija jazyka svjaščennika Pavla Florenskogo, protoiereja Sergija Bulgakova i A.F. Loseva*, in Hagemeister, Kauchtschischwili, P.A. *Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 295-306.
- Struve N. A., *Florenskij i Chomjakov*, in Hagemeister, Kauchtschischwili, P.A. *Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 83-7.
- Sviridov I.A., *Bogoslovskaja koncepcija svjaščennika Pavla Florenskogo*, in "Žurnal Moskovskoj Patriarchii", 5, 1982, 48, 73-5; engl. tr. in "The Journal of the Moscow Patriarchate", 10, 1982, 73-6.
- Sviridov I.A., *Gnoseologija svjaščennika Pavla Florenskogo*, in *Moskovskaja Duchovnaja Akademija. 300 let (1685-1985). Jubilejnyj sbornik*, Moskva, Moskovskaja Patriarchija, 1986, 264-92.
- Tagliagambe S., *Florenskij: La religione come confine ideale tra mondo visibile e mondo invisibile*, in Id., *La filosofia russa e sovietica*, in *Storia della filosofia. La seconda metà del Novecento*, a cura di G. Paganini, Padova, Piccin-Vallardi, 1998, vol. XI, 1482-99.
- Tarasov O., *Florenskij, Malevič e la semiotica dell'icona*, in "La Nuova Europa", 1, 2002, 34-47.
- Tibaldi M., *L'infinito vivo di Pavel Florenskij*, in "L'Osservatore Romano", 11.2.2010, 5.
- Ticholaz A.G., Triandafillidis D.V., *Interpretacija platonizma v tvorčestve Pavla Florenskogo*, in "Filosofskaja i sociologičeskaja mysl'", 6, 1991, 94-118.
- Torno A., *Florenskij segreto: un matematico al servizio di Dio*, in "Corriere della Sera", 11.12.2007, 49.
- Troitsky G., *In Memory of the Reverend Pavel Florenskij*, in "The Journal of the Moscow Patriarchate", 11, 1972, 74-80; deutsche Übers. in "Stimme der Orthodoxie", 8, 1973, 39-47.
- Trubačev S. Z., *Tol'ko v Mocarte zaščita ot bur'. P.A. Florenskij i M.V. Judina*, in "Muzykal'naja žizn'", 13-14, 1989, 23-6; 19-21.
- Trubačev S.Z., Trubačeva M.S., *Sergiev Posad v žizni P.A. Florenskogo*, in Hagemeister, Kauchtschischwili, P.A. *Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 17-37.

- Trubačev S.Z., *Judina e Florenskij: storia di un'amicizia*, in "La Nuova Europa", 5, 2009, 16-29.
- Trubeckoj E.N., *Svet Favorskij i preobraženie uma. Po povodu knigi svjaščennika P.A. Florenskogo «Stolp i utverždenie istiny»*, in "Voprosy filosofii", 12, 1989, 112-29.
- Tyszkiewicz S., *Réflexions du théologien russe moderniste Paul Florenskij sur l'Église*, in "Gregorianum", 1934, XV, 255-61.
- Ullmann W., *Florenskijs Beiträge zu einer Logik der Diskontinuität*, in Hagemeister, Haney, *Pavel Florenskij. Tradition und Moderne*, 147-59.
- Uspenskij B.A., *Istorija i semiotika. Vosprijatie vremeni kak semiotičeskaja problema. Stat'ja pervaja*, in "Zerkalo. Semiotika zerkal'nosti. Trudy po znakovym sistemam", 22, 1988, 66-84.
- Uspenskij B.A., *Semiotika istorii*, in Hagemeister, Kauchtschischwili, *P.A. Florenskij i kul'tura ego vremeni*, 185-206.
- Uzarevič J., *Pavel Florenskij i problema illjuzij*, in Boneckaja, *Kauchčišvili, Svjaščennik Pavel Florenskij*, 104-21.
- Valentini N., *L'ermeneutica dell'icona in P. Florenskij*, in "Iconostasi", 1, 1992, 6-11.
- Valentini N., *L'etica nel pensiero russo*, in "Rivista di Teologia Morale", 4, 1992, 473-502.
- Valentini N., *Conoscenza come esperienza del "Tu"*, in "Nuntium", 9, 1999, 157-60.
- Valentini N., *Estetica ed ermeneutica del Simbolo-Icona in P.A. Florenskij*, in *Icona e avanguardia. Percorsi dell'immagine in Russia*, a cura di G. Lingua, Torino, Zamorani, 1999, 77-94.
- Valentini N., *Le lettere dal lager di padre Pavel Florenskij*, in *L'autunno della Santa Russia*, a cura di A. Mainardi, Magnano (BI), Qiqajon, 1999, 251-66.
- Valentini N., *Amore e verità. Le intuizioni di un martire ortodosso*, in "Dialoghi", 2, 2001, 96-105.
- Valentini N., *Agostino nel pensiero di P.A. Florenskij*, in *Agostino e la filosofia del Novecento*, a cura di L. Alici, A. Pieretti, R. Piccolomini, Roma, Città Nuova, 2001, vol. II, 253-76.
- Valentini N., *Cristo nel pensiero russo tra kenosis e bellezza (P. Florenskij; V. Ivanov; N. Berdjaev)*, in *Cristo nella filosofia del Novecento*, a cura di S. Zucal, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 2002, vol. II, 103-57.
- Valentini N., *"Una ragione che brama la salvezza" nel pensiero di Pavel Florenskij*, in *Verità della Rivelazione. I filosofi moderni della "Fides et Ratio"*, a cura di R. Di Ceglie, Milano, Ares, 2003, 235-70.
- Valentini N., *Forme della ragione. Dialettica, antinomia della verità e nuovi modelli di razionalità*, in "Humanitas", 4, 2003, 574-97.
- Valentini N., *Pavel Aleksandrovič Florenskij*, in "Credere Oggi", 1, 2004, 140, 31-52.
- Valentini N., *Pavel A. Florenskij. Dono e mistero*, in "Dialoghi", 3, 2005, V, 104-9.
- Valentini N., *La rivelazione dell'amore. La "metafisica concreta" di Pavel A. Florenskij*, in "PATH - Pontificia Accademia Theologica", 2, 2006, 5, 435-51.
- Valentini N., *Conoscenza e amore in Pavel A. Florenskij*, in *Rivelazione e conoscenza*, a cura di G. Grandi, L. Grion, Soveria Mannelli (CZ), Rubettino, 2007, 181-211.
- Valentini N., *Il Pascal russo e la sapienza dell'essere*, in "Italia Domani", 12, 2007, 26-9.
- Valentini N., *Pavel A. Florenskij. La lotta tra maschera e sguardo*, in *Il volto nel pensiero contemporaneo*, a cura di D. Vinci, Trapani, Il pozzo di Giacobbe, 2010, 203-20.

- Valentini N., *La relazione personale di amicizia. Ontologia e mistica della philia nel pensiero russo*, in "Anthropologica" (Annuario di studi filosofici), Brescia, La Scuola, 2010, 29-48.
- Valentini N., *Un testimone scomodo. La riscoperta di Pavel A. Florenskij*, in "Vita Pastorale", 7, 2010, 36-7.
- Valentini N., *Eucaristia, bellezza e trasfigurazione. Un confronto ecumenico con la slavia ortodossa*, in "Sacramentaria e Scienze Religiose", 39, 2012, 43-58.
- Valentini N., *Eucaristia e teologia in P.A. Florenskij*, in *Eucaristia e Logos*, a cura di R. Repole, F. Scanziani, Milano, Glossa, 2013, 91-124.
- Valentini N., *Pavel A. Florenskij, testimone della verità e dell'unità della fede in Cristo*, in "Quaderni di Studi Ecumenici", 27, 2014, XIII, 27-60.
- Valenziano M.G., *L'amicizia: fermento ecclesiale. L'originale prospettiva di P. Florenskij*, in "La Scala", 2, 1994, 63-71.
- Valenziano M.G., *Pavel A. Florenskij, la santità e la bellezza dal lager delle Solovki*, in *Testimoni dello Spirito. Santità e martirio nel secolo XX*, a cura di N. Valentini, Milano, San Paolo, 2004, 89-125.
- Venclova Th., *Pavel Florenski (1882-1943)*, in *Histoire de la littérature russe. Le XXe siècle. L'Age d'argent*, Paris, Fayard, 1987, vol. IV, 221-7; ed. it. Aa. Vv., *Storia della letteratura russa. Novecento: dal decadentismo all'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1989, Vol. III, 235-40.
- Veneziani M., *Florenskij, nozze mistiche tra fede e scienza*, in "Il Giornale", 25.6.2010, 26.
- Volkov S.A., *Florenskij*, in "Nauka i religija", 9, 1989, 44-7.
- Volpi F., *L'infinito, la forma e l'immaginario*, in "La Repubblica", 29.12.2007, 47.
- Voronkova L. P., *Mirovozzrenie P.A. Florenskogo*, in "Vestnik Moskovskogo Universiteta", s. 7, Filosofija, 1, 1989, 70-81.
- Wenzler L., *Intuition und Diskursivität: Grundvollzüge von Rationalität bei Pavel Florenskij*, in Hagemester, Haney, *Pavel Florenskij. Tradition und Moderne*, 107-25.
- Wenzler L., *Il cuore nella tradizione filosofico-teologica della Chiesa ortodossa russa: Chomjakov, Solov'ev, Florenskij*, in Antonio Rosmini, *filosofo del cuore? Philosophia e theologia cordis nella cultura occidentale*, a cura di G. Benschin, Brescia, Morcelliana, 1995, 228-48.
- Žák L., *P.A. Florenskij: progetto e testimonianza di una gnoseologia trinitaria*, in *La Trinità e il pensare. Figure, percorsi, prospettive*, a cura di P. Coda, A. Tapken, Roma, Città Nuova, 1997, 193-228.
- Žák L., *L'interpretazione di Fil2,6-8 e la concezione della kenosis nell'opera di P.A. Florenskij*, in *Dummodo Christus annuntietur. Studi in onore del prof. Jozef Heriban*, a cura di A. Strus, R. Blatnický, Roma, Las, 1998, 349-71.
- Žák L., *Spirito Santo e nuova creazione nella moderna teologia ortodossa. La testimonianza di P. A. Florenskij*, in "Filosofia e teologia", 3, 1998, XII, 510-26.
- Žák L., *Il mistero del tempo come "quarta dimensione" in Pavel Florenskij*, in "Filosofia e teologia", 1, 2000, XIV, 49-64.
- Žák L., *Das symbolische Denken bei Florenskij und seine Bedeutung für die Epistemologie*, in Hagemester, Haney, *Pavel Florenskij. Tradition und Moderne*, 107-25.
- Žák L., *Il simbolo come via teologica. Spunti di riflessione sul simbolismo di P.A. Florenskij*, in "Humanitas", 4, 2003, 598-614.
- Žák L., *Pavel A. Florenskij. La mistica trinitaria, La mistica del quotidiano. Percorsi e figure*, a cura di P. Ciardella, Milano, San Paolo, 2005, 112-42.

- Žák L., *Kenosi di Dio e mistero della Chiesa nella teologia di Pavel A. Florenskij*, in "La sapienza della croce", 4, 2005, XX, 347-70 (I parte); 1, 2006, XXI, 13-37 (II parte).
- Žák L., *L'unità e la molteplicità dello spazio e del tempo secondo la teoria della discontinuità di Pavel A. Florenskij*, in *Tempo della fisica e tempo dell'uomo. Relatività e Relazionalità*, a cura di M. Alfano, R. Bucchieri, Trapani-Ferrara, Akousmata, 2009, 191-226.
- Žák L., *La questione dello Spirito e la sua soluzione ontologico-trinitaria. Pneumatologia di Pavel A. Florenskij*, in "Lateranum", 11, 2010, 2, LXXVII, 439-65.
- Zegin L., *Vospominanija o P. Florenskom*, in "Vestnik", III-IV, 1981, 135, 60-70.
- Zellini P., *L'arte di Florenskij*, in "La rivista dei libri", 2, 1996, VI, 30-1.
- Zen'kovskij V.V., *La métaphysique de l'unité totale*, in Id., *Histoire de la philosophie russe*, Paris, YMCA Press, 1954, 435-85.
- Zernov N., *Russkoe religioznoe vozroždenie XX veka*, Paris, YMCA Press, 1974; tr. it. *La rinascita religiosa russa del 20. secolo*, Milano, La Casa di Matriona, 1978, 110-18.
- Zolla E., *L'idea di un dizionario dei simboli*, in "Conoscenza religiosa", 8, 1977, 112-17.
- Zolla E., *L'avvenire russo e Pavel Florenskij - Quale filosofia nella Russia denudata?*, in "Abstracta", 48, 1990, 46-9.
- Zolla E., *Pavel Florenskij*, in Id., *Uscite dal mondo*, Milano, Adelphi, 1992, 221-56.
- Žust M., *Percezione del mistero ed esperienza religiosa in Florenskij*, in Aa. Vv., "A due polmoni". *Dalla memoria spirituale dell'Europa*, Roma, Lipa, 1999, 237-59.

La figura e il pensiero di Pavel Florenskij (1882-1937), il 'Leonardo da Vinci russo', godono da tempo di grande attenzione nel nostro Paese. Lo confermano gli atti del convegno internazionale promosso nel 2012 dal Centro Studi sulle Arti della Russia (CSAR) dell'Università Ca' Foscari Venezia, quando studiosi provenienti da Italia, Russia, Stati Uniti e Gran Bretagna hanno ragionato sul fondamentale contributo offerto dal pensatore russo allo studio e alla valorizzazione della cultura figurativa russa dalle origini fino alla contemporaneità d'allora, con una particolare attenzione verso le sue forme espressive più genuine come l'Icona e l'Avanguardia storica. Il volume presenta le riflessioni critiche di quegli autorevoli studiosi, qui raccolte nelle rispettive lingue madri, all'insegna, secondo lo spirito della lezione florenskiana, di una stimolante intertestualità linguistica, disciplinare e metodologica.



Università
Ca'Foscari
Venezia

