

I QUADERNI DI
PSICOART 1

FORMAT ET ILLUSTRAT

NEL CUORE DELLA MERAVIGLIA

OMAGGIO A JURGIS BALTRUŠAITIS

A CURA DI ISABELLE MALLEZ E RAFFAELE MILANI

ISBN - 9788890522406



Nina Kauchtschischwili

Jurgis Baltrušaitis e Pavel Florenskij: considerazioni preliminari

L'univers créé par Chagall ignore la haine et la discorde, il dit la grâce et la joie, la fraternité et l'amour [...]. Le monde chagallien chavire de pitié.

Raissa Maritain

Ho sempre vissuto su più piani contemporaneamente.

Nikolaj Berdjaev

Comment édifier la maison de Dieu? "Le temple est le ciel dans toutes ses proportions" [...]. Comment savoir les proportions du ciel? En regardant le corps de l'homme... il s'agira donc de copier les mesures du corps humain. L'homme étant le temple de Dieu, le temple sera élevé à l'image de l'homme.

M. M. Davy

Il clima intellettuale in Russia negli anni di formazione di Baltrušaitis

All'inizio del XX secolo avviene in Russia un salto di qualità: il paese lotta per la propria autonomia culturale, vorrebbe emulare l'Occidente, aspirerebbe a diventare la punta di diamante della cultura europea. In questo panorama s'inserisce la figura di Jurgis Baltrušaitis, emblematica dei capovolgimenti artistici e culturali in atto. Egli si è poi affacciato al mondo dell'arte occidentale con il bagaglio di una persona formatasi nell'atmosfera della Russia di allora, come afferma Mazzocut-Mis:¹

Baltrušaitis ebbe contatti diretti, a Mosca, con le avanguardie degli anni venti. Aveva potuto assimilare certe parole d'ordine: l'antinaturalismo, la supremazia della costruzione sulla composizione, il primato dell'architettura come agente catalizzatore di tutte le arti.²

Baltrušaitis ha dunque subito gli scossoni pre- e post-rivoluzionari che hanno condizionato la sua vita e la sua attività di critico. La Mazzocut-Mis precisa inoltre che egli "tornava tutti gli anni" in Russia nel periodo della rivoluzione e in quello successivo, dove "frequentava non solo i circoli simbolisti (*vicini al padre poeta*) ma anche i formalisti e i costruttivisti".³ La sfera di questi cenacoli era intellettualmente vivace e propendeva, come il padre, verso il campo dei progressisti.⁴ Penso inoltre che il costruttivismo sia stato importante, abbia contribuito a sollecitare in lui un non comune approccio all'arte e abbia affinato la sua sensibilità per la deformazione, considerata come indice di una forza dinamica in grado di oltrepassare i limiti dell'accezione tradizionale, di sollecitare la curiosità per ciò che si discosta dalla norma.

Anche la personalità di P. Florenskij (1892-1937) ha risentito di questa situazione e i ribaltamenti artistici orientano la sua attenzione verso il problema della prospettiva che il cubismo ha reso attuale in Occidente e lo diventa

anche in Russia, grazie al collezionista S.I. Ščukin che aveva acquistato e esposto una serie di quadri di Picasso e di altri pittori nel 1914. La mostra era stata allestita nella galleria d'arte creata dal collezionista P.M. Tret'jakov⁵ (la odierna Tret'jakovskaja galereja) ma in una sala "riservata" perché si temeva la reazione del grande pubblico di fronte a un'arte tanto inconsueta; la reazione non si fece attendere. L'esposizione, dopo aver messo in subbuglio gli intellettuali, provocò una forte tensione che sfocia in un acceso dibattito sulla funzione di forma e spazio nell'arte,⁶ e il futuro grande teologo S. N. Bulgakov (1871-1944) raccoglie questa sfida e la riversa nel *Cadavere del bello*, un articolo-pamphlet in cui dichiara che quadri di questo genere avrebbe potuto dipingere solo un essere perverso come il dostoevskiano Stavrogin (protagonista dei *Demoni*). Egli si era infatti sentito sconvolto dalla nuova arte e concede, in una nota a piè di pagina, che solo Kandinskij ha saputo imprimere una nota di spiritualità a quest'arte.

P. Florenskij era invece propenso a cogliere i segni di questi mutamenti artistico-culturali e s'interrogava sul significato delle nuove correnti, ne esamina la motivazione in "Smysl idealizma". Vi analizza la situazione intellettuale creatasi nei primi anni del XX secolo, da quando la Russia si è lasciata alle spalle positivism, determinismo, naturalismo, spiritismo. Da allora il mondo filosofico e artistico è percorso da fermenti fino a poco prima inimmaginabili e, rivolgendo l'attenzione alla connessione tra pensiero, parola e pittura, giunge alla conclusione che bisogna orientarsi verso una concezione nuova che egli individua nell'idealismo, definito come un "sì" alla vita. Tale concezione è maturata, contemplando oltre ai tre fattori appena citati anche la "cosa", l'elemento emergente nel nuovo approccio al reale.

Questa presa di posizione è significativa per l'iter intellettuale florenskiano che ambisce a colmare il varco esistente in Russia, dal tempo di Pietro il Grande, tra la cultura laica e quella spirituale. Studiando la sua opera si consta-

ta che tale convinzione è nata spontaneamente nel matematico approdato alla teologia e alla filosofia. Il “Sì” alla vita va dunque inteso come risultato dell’approccio pluralistico ai problemi esistenziali e si potrebbe dire che Florenskij intende questo “Sì” nella sua globalità, compresi anche i due versanti dell’esistenza dell’uomo, simboleggiati nel concetto di “Spartiacque del pensiero”, titolo che avrebbe voluto dare alla sua opera omnia programmata nel 1922.⁷ Con questo termine voleva sottolineare che l’uomo cerca nel visibile anche il riflesso del mondo invisibile⁸. Bisogna inoltre tenere presente che questa fase evolutiva coincide in Occidente con il dibattito in corso intorno alla fenomenologia husserliana⁹ e alla “cosa”; l’attenzione dell’*intelligencija* russa è invece per lo più rivolta alla filosofia della conoscenza e alla scuola di Marburg.

Mentre erano in corso quei dibattiti si verifica un fatto nuovo; nel 1909 viene pubblicata la *Quarta dimensione* del matematico P. D. Uspenskij (1878-1947),¹⁰ uno stu-

dioso con propensioni esoteriche. Da quel momento il problema dello spazio diventa di grande attualità e Florenskij lo affronta nel *Significato dell’idealismo*, discutendolo dal punto di vista ideologico.¹¹ Facendo riferimento alle opere dell’anglo-americano C. H. Hinton,¹² egli afferma che la quarta dimensione viene proposta come possibile accesso a un mondo reale diverso, come propone il metodo hintoniano. Egli esamina quindi la proposta di educare l’uomo con esercizi pratici a contemplare lo spazio e le cose ivi collocate da diversi *punti di vista* contemporaneamente, per imparare a vederne anche il lato non visibile per coloro che vivono nella tridimensionalità. Il *punto di vista* deve dunque essere mobile per dare alla coscienza dell’uomo libero la possibilità di accedere a un mondo superiore, senza essere condizionato a priori da un *punto di vista* fisso.

Florenskij considera da allora il *punto di vista* come un criterio di primaria importanza per risolvere questioni filosofiche e artistiche e si accinge a compierne la *prova*

matematica,¹³ applicando un suo *punto di vista* alla serie di quadri di Picasso *Gli strumenti musicali*, perché convinto che il pittore avesse tentato di proporvi una visione quadridimensionale del mondo. A differenza di Bulgakov, Florenskij è disponibile a cercare nuove soluzioni filosofico-ideologiche e contempla l'arte anche da un *punto di vista* inconsueto. Egli propone di considerare *Gli strumenti musicali* come un nuovo genere di “natura morta”, una scelta motivata dal termine russo *obmanka*¹⁴ che indica una “nature morte”, genere pittorico caratterizzato da elementi impropri. Analizzando il quadro di Picasso *Il Violino*, Florenskij immagina che il pittore

spacchi il violino in singoli spezzoni, cerca di indagare su ciò che essi contengono e poi li ricolloca sulla tela non a casaccio; applicando una sua legge cerca di dimostrare l'esistenza di una profonda interdipendenza tra la parte plastica e le altre parti dell'oggetto. Egli costruisce con le singole parti del violino (catena, cordiera, corde, manico)

un insieme che rivela tutta la plasticità della vita interiore dello strumento: il suo ritmo, la sua *force dynamique*.¹⁵

Il matematico Florenskij suggerisce dunque di scomporre il quadro in singoli elementi, metodo suggeritogli dall'aritmologia del suo maestro Bugaev¹⁶ che richiede il passaggio da un numero all'altro, da un'entità all'altra secondo le singole esigenze e il *punto di vista* scelto. Florenskij cerca in questo saggio di mettere in rilievo il valore di una forma deformata, adeguandosi ai mutamenti che percorrevano la Russia di quegli anni, dei quali aveva risentito anche il giovane Baltrušaitis.

È possibile accostare Florenskij a Baltrušaitis?

La *Weltanschauung/mirosozercanie* florenskiana si basa sui criteri ora esposti. Il *punto di vista* è dunque un fattore obbligato per l'approccio a ogni genere artistico:

dall'iconografia all'arte dell'avanguardia come pure ad altri generi: linguistica, l'antinomia, dialettica, macrocosmo e microcosmo. Florenskij avrebbe voluto dibattere queste questioni nello *Spartiacque del pensiero*,¹⁷ concetto geografico dal quale partono due versanti o un duplice *punto di vista* che si riverserà poi nella *Prospettiva rovesciata*.¹⁸ La pluralità dei *punti di vista* corrisponde in Baltrušaitis alla comparazione di singoli elementi ornamentali dell'architettura occidentale con quelli orientali, metodo che costituisce il fulcro della sua *Weltanschauung*.

Il *punto di vista* è inoltre strettamente legato alla forza creativa o *l'energeia*, un concetto capace di creare sempre forme nuove, idea che avvicina Florenskij al poeta-filosofo Vjačeslav Ivanov (1866-1949), un convinto assertore della *forma formans* che presuppone un *punto di vista* flessibile in contrasta con la staticità della *forma formata*, condizionata da un *punto di vista* non flessibile. Questo principio lo accosta a Baltrušaitis per il quale “la forza formativa dell'arte, è il compito che l'artista si pro-

pone”.¹⁹ Le ricerche di Florenskij e Baltrušaitis mirano a superare il caos per individuarvi stimolanti vie in grado di creare forme nuove. Florenskij ha messo in luce tali fattori nel *Significato dell'idealismo* e Baltrušaitis nel *Medioevo fantastico*.

Vorrei inoltre osservare che i due teorici sono *naturaliter* accomunati dal *punto di vista* che permette loro di contemplare i problemi dell'arte russa e di quella occidentale con l'occhio di un osservatore non prevenuto. Il lituano Baltrušaitis li esamina come un uomo formatosi contemplando le originali sculture popolari lignee della Lituania,²⁰ testimoni del passato culturale di un paese che ha subito dolorose vicende storiche. Florenskij osserva l'arte russa dal *punto di vista* di un uomo che si era formato rimirando l'antica arte greca nelle tracce lasciate nell'arte e nell'architettura georgiana. Baltrušaitis e Florenskij osservano tutto da una certa lontananza interiore, un fattore di per sé deformante e la loro angolatura prospettica ne viene condizionata. I due studiosi non partono mai da un

punto di vista precostituito, ma da un criterio in cui giocano diversi fattori e anche un *punto di vista* etnico.

Il primo impatto con il mondo parigino non è certo stato facile per Baltrušaitis, che si è trovato all'improvviso a contatto con il rigore scientifico razionale dell'Occidente applicato anche allo studio del Medioevo. Questo rigorismo ha forse provocato una reazione e lo ha spinto a rivolgere l'attenzione alle espressioni grottesche dell'arte romanica e gotica. L'interesse per queste forme lo farà approdare nel 1955 all'anamorfosi,²¹ a una delle espressioni artistiche più anomale, in cui si specchia "il principio dell'alterazione delle forme naturali, grazie al quale si ottiene l'uniformità mediante la deformità".²² Va poi precisato che la deformità si riflette anche nella visione degli oggetti per l'effetto dei raggi visivi che fanno "apparire i corpi più grandi o più piccoli secondo l'ampiezza dell'angolo che li comprende".²³ Questi particolari confermano che il contatto con i circoli moscoviti, specialmente con i costruttivisti, ha sollecitato l'interesse per le

forme aberranti, per una prospettiva da visionari che percepiscono l'espressione artistica non condizionata dalla storia del realismo, ma da quella del sogno.

L'iter intellettuale di Florenskij ha subito un'evoluzione diversa, però gli scossoni dell'avanguardia, il rapido succedersi degli *ismi* hanno sollecitato in lui la curiosità e il gusto per il diverso. Egli aveva risposto a questa esigenza con l'analisi della quarta dimensione e grazie a una buona conoscenza del mondo classico, ha potuto confrontare quell'idea con il mito platonico della caverna che l'ha indotto a evocare la lettera di Paolo agli Efesini in cui l'apostolo afferma che bisogna essere radicati nella carità per comprendere con tutti i santi "quale sia l'ampiezza, la lunghezza, l'altezza e la profondità" (*Ef* 3, 14-15, 18). Riflettendo sulle teorie hintoniane egli è approdato, con il suo bagaglio matematico-teologico e filosofico, alla centralità della spiritualità cristiana, non concepita in senso restrittivo, ma come base di una *Weltanschauung* omni-comprendiva. Qualche anno dopo, studiando l'analisi del-

la struttura delle montagne delle icone di L.F. Žegin,²⁴ e gli si sofferma sugli spigoli rocciosi di quelle montagne e constata che essi fanno apparire i corpi più grandi o più piccoli rispetto al reale, un pensiero vicino alla percezione baltrušaitisiana legata agli effetti dei raggi. Un'ulteriore affinità emerge dalle *Porte Regali*, in cui Florenskij contempla il sogno come elemento creativo che altera la realtà per trasformarsi in forza motrice dell'immaginario.

Un'ultima osservazione. Bisogna tenere presente che le scienze esatte abilitano Florenskij a propendere verso soluzioni aritmologiche e discontinue, a preferire un passaggio brusco da un elemento all'altro al progressivo passaggio da un numero infinitesimale all'altro.²⁵ Questa tendenza ha acuminato la sua predilezione per ciò che è sorprendente come dimostra la *Organoproekcija*;²⁶ penso che ciò tragga origine dall'insegnamento di Bugaev, ha contribuito a fare maturare in lui la predilezione per l'eccezionale. Riferimenti geometrico-matematici s'incontrano anche in Baltrušaitis, ma più che altro in ri-

ferimento alla cornice o allo spazio ai quali la forma deve adeguarsi per imporre una geometria tettonica. Tuttavia non bisogna avvicinare i due studiosi tenendo conto di singoli fattori, ma “alla luce di fenomeni ingiustamente emarginati o non tenuti in considerazione dalla storiografia, dalla scienza, dalla storia dell'arte ‘ufficiali’”.²⁷

Il rapporto con l'architettura caucasica

Come abbiamo visto i due autori, provenienti da zone geografiche tanto distanti, sono affascinati dall'arte e dall'architettura caucasica, come conferma il primo lavoro scientifico di Baltrušaitis *Quelques aspects du personage sculpté en Transcaucasie* (1927),²⁸ frutto dei viaggi di un cittadino lituano che ha potuto recarsi nel 1927 e '28, durante la NEP (1922-28), in un clima di relativa libertà, in Armenia, Georgia e Daghestan. La curiosità per l'arte caucasica è stata suscitata dal desiderio di confron-

tare la stilistica ornamentale caucasica con quella medievale occidentale. Dalla verifica risulta che l'ornamento è composto anche nel Caucaso da figure indipendenti, ma a tal punto interconnesse da sembrare derivate le une dalle altre, come gli elementi di un procedimento geometrico-matematico, un'osservazione che lo affianca a Florenskij. Il legame di questi con la civiltà caucasica è di carattere intimo. Egli è nato e cresciuto nel Caucaso, era di madre armena²⁹ e la cultura caucasica costituisce parte primaria della sua formazione intellettuale³⁰. Il padre, ingegnere, costruttore di strade e linee ferroviarie, era un russo che aveva a sua volta compiuto gli studi ginnasiali a Tiflis. Per motivi di lavoro era stato costretto a prolungati soggiorni in altre parti del paese, dove si recava talvolta in compagnia del figlio maggiore. Le memorie di Florenskij, redatte negli anni Venti, sono basate sulle annotazioni fatte durante quei soggiorni e offrono una fonte preziosa per i rapporti con la cultura e l'architettura monumentale della Georgia.³¹

Prima di discutere la posizione dei due teorici di fronte all'arte caucasica bisogna ricordare che esiste una certa analogia nella pianta delle chiese armene e georgiane, però l'architettura armena si distingue per la sua ornamentità scultorea,³² mentre le chiese georgiane sono decorate da affreschi (spesso male conservati) che rivelano una pregevole sensibilità cromatica, sottolineata da Baltrušaitis anche nel rilievo³³ e una maggiore fantasiosità nell'ornamento scultoreo. L'attenzione del giovane Florenskij si concentrava sullo stesso aspetto e tutti e due ammirano le rovine della cattedrale di Bagrat (portata a termine nel 1003) a Kutaisi³⁴ che stupiscono ancora oggi per le loro proporzioni.³⁵ Essi sono la testimonianza della vitalità culturale del paese, floridissima nel medioevo, quando dominava non solo le sponde del Mar Nero ma anche il Medio Oriente,³⁶ resistendo contro l'aggressività turca e persiana.

Florenskij ricorda nelle memorie del 1924 come saltellava nella cattedrale di Bagrat da una pietra all'altra per am-

mirare da vicino i particolari degli “ornamenti in pietra con figure misteriose. Negli angoli dei capitelli quadrati si vedevano uccelli simili a enormi civette, ai bordi, lungo l’abaco erano scolpiti misteriose composizioni con figure animalesche”.³⁷

Baltrušaitis contempla le stesse rovine con l’occhio dell’esperto in storia dell’architettura medievale e si sofferma sull’ornamento, confrontandolo con l’arte orientale e quella romanica:

A Kutaisi gli uccelli non subiscono nessuna deformazione anatomica apprezzabile. L’inquadratura del gambo è chiusa dall’intreccio delle lunghe code, mentre la palmetta interna si trasforma in un frutto. Nell’immagine degli animali l’uno di fronte all’altro (nella stessa chiesa) questo frutto è sostituito da una testina umana.³⁸

Il cenno alla “testina umana” fa sorgere l’idea che anche Baltrušaitis abbia avvertito negli ornamenti qualche cosa

di semi animalesco,³⁹ però egli si limita a contemplarne le linee, abbozza sommariamente le figure ornamentali per accostarle a elementi paralleli in Occidente. Il Caucaso ha confermato l’importanza della sproporzione nella raffigurazione di forme anatomiche nell’adattarle allo spazio a disposizione.

Quando nel 1924 Florenskij redige le sue memorie, è ansioso di chiarire il significato simbolico del monumento secondo il suo *punto di vista* culturale di allora:⁴⁰ “Queste pietre hanno vissuto e continuano a vivere, io non potevo non sentire le forze spirituali che aleggiavano qui e parlavano per se stesse”.⁴¹

Egli apprezza dunque il valore intrinseco della cultura georgiana che, con i suoi monumenti, ha contribuito a plasmare la sua *Weltanschauung* e quella di Baltrušaitis, che ha dedicato all’architettura georgiana il quarto capitolo delle *Études*.⁴² Forse si può dire: prima di farsi interiormente coinvolgere da queste pietre il percorso della vita di Florenskij era piuttosto conforme alla norma, invece

saltando sopra queste pietre e le fosse scavate dall'acqua ha condiviso la loro vita nascosta ed essi si sono trasformati nel simbolo di un passato culturale, di una presa di coscienza che gli fa comprendere che ogni sintesi culturale è inscindibile dal passato storico di un paese e della sua arte.⁴³

Anche Baltrušaitis si era recato nel Caucaso alla ricerca di una *Weltanschauung*, di una sintesi che solo le pietre potevano suggerirgli.⁴⁴ Si tratterà di un lungo percorso e il Caucaso costituisce la prima tappa di una serie di confronti tra monumenti di aree culturali differenti, come confermano i risultati raccolti nel 1934 in *L'Art sumérien, l'art roman*. Dopo i viaggi nel Caucaso continua a interrogarsi sugli “apporti dell'Estremo Oriente all'arte occidentale”,⁴⁵ e dal confronto tra l'arte medievale occidentale e quella orientale nasce la sua sintesi che congloba una grande varietà di elementi. In altre parole, le forze spirituali emanate dalle pietre dei monumenti caucasici sono

state determinanti per l'orientamento della *Weltanschauung* di questi due intellettuali.

Stupisce invece che Baltrušaitis e Florenskij abbiano rivolto minore attenzione al vicino complesso monastico di Gelati chiamato anche “Nuova Ellade” o “Seconda Atene”, uno dei più antichi monumenti della Georgia che affonda le radici in epoca greca, come hanno confermato scavi recenti.⁴⁶ A Gelati si potevano ammirare preziosi ornamenti architettonici e antichi affreschi. È verosimile che la passione per la pittura e per l'iconografia sia maturata in Florenskij più tardi, quando ha vissuto a contatto con l'arte sacra nella Lavra di S. Sergio, mentre da giovane era più incline all'architettura.

I paesi caucasici sono per Baltrušaitis un ponte che lo condurrà poi in paesi lontani per scoprirvi il valore delle forme “mostruose”, ma il Caucaso gli ha anche rivelato che nell'ornamento si nasconde il mistero di una simbologia che nasce entro uno spazio circoscritto da cerchio, quadrato e curva che impongono criteri deformanti. Oltre

a questo è doveroso tenere presente anche la loro provenienza etnica. Il Caucaso è stato per lui una scuola di comparatistica: ivi ha potuto confrontare inoltre motivi cristiani con quelli dell'antica Grecia sopravvissuti nell'arte medievale caucasica e la comparazione diventa il metodo fulcro della sua *Weltanschauung*, come conferma *Le problème de l'ogive en Arménie* (1936).

Vorrei richiamare l'attenzione su un'altra coincidenza. Nel 1966 Baltrušaitis si dedica all'arte egiziana e si sofferma sul culto di Iside. Penso che il padre di Baltrušaitis abbia conosciuto V. V. Rozanov (1856-1919), uno scrittore estroso, amico di Florenskij,⁴⁷ che aveva fatto del culto di Iside uno dei capisaldi del suo pensiero creativo. Rozanov considerava l'Egitto come la sua patria elettiva, il paese dell'elemento primordiale, di Iside, dove tutto ha proporzioni smisurate e mostruose, un'idea che ha sedotto anche Balrušaitis.⁴⁸

Potrebbe inoltre darsi che la predilezione di Florenskij e Baltrušaitis per le culture minori sia stata in parte alimen-

tata dalla loro provenienza da quelle culture che venivano spesso represses dalla potente Russia. Si tratta, secondo la mia esperienza, di un fattore che ha potuto determinare la loro posizione di fronte ai problemi vitali e ci aiutano a capire perché il critico d'arte Baltrušaitis, malgrado l'ascendente di Focillon, sia riuscito, come Florenskij, a percorrere una via personale, lontana da ogni cliché.

Nella prima parte del presente lavoro ho insistito sul ruolo del *punto di vista* nell'approccio a qualsiasi tematica per dimostrarne l'importanza per la *Weltanschauung* florenskiana, ma, secondo me, anche per quella baltrušaitisiana: "la prospettiva opera secondo un ragionamento geometrico che architetta strutture conformi a un *punto di vista* preciso e immutabile".⁴⁹

Risulta dunque che prospettiva e *punto di vista* sono anche i cardini che condizionano la forma nello spazio per Baltrušaitis, due elementi che costituiscono i capisaldi del pensiero e del metodo dei due studiosi.⁵⁰

Conclusione

Vorrei, prima di chiudere, soffermarmi su un articolo del 1911 di W. de Grüneisen,⁵¹ uno storico dell'arte che tratta il problema della prospettiva partendo dall'antico Egitto. Egli asserisce che si cercava allora di risolvere la tridimensionalità con la sovrapposizione di più piani o l'accostamento di diverse pareti (per esempio nelle tombe antiche). Poi percorre la storia della prospettiva e sottolinea che essa si affaccia al mondo ellenico come prospettiva "fuyante", alla ricerca di una soluzione per i suoi aspetti inversi. Quando avverrà invece l'incontro/urto tra la prospettiva diretta e quella "fuyante", nasce, seconde de Grüneisen, l'arte greco-romana e lo illustra citando il pavimento a mosaico di villa Lancelotti a Frascati. Questa prospettiva continua a dominare nell'era bizantina fino al momento in cui avviene un ulteriore scontro tra l'arte bizantina e il Rinascimento italiano, ma non tutti concordano con questa tesi: secondo alcuni l'arte italiana per-

corre strade autonome, altri invece propendono verso una sovrapposizione tra Bisanzio e Italia.

Questo articolo, anche se oggi datato, è interessante perché conferma che all'inizio del XX secolo era in atto in Russia un dibattito sull'arte italiana che ha forse contribuito a stimolare l'interesse di Florenskij per il Rinascimento italiano come dimostra la *Prospettiva rovesciata*.⁵² In quest'opera cita *La visione di Ezechiele* di Raffaello, dove

c'è l'equilibrio di due principi, quello prospettico e quello non prospettico, corrispondente alla coesistenza pacifica di due mondi, di due spazi. Questo non sbalordisce, commuove, come se il velo di un altro mondo si aprisse silenziosamente davanti a noi [...] non un'illusione di questo mondo, ma un'altra realtà autentica, anche se non irrompe nella nostra.⁵³

Sembra che questa interpretazione vagamente mistica sia motivata, secondo Florenskij, dall'incapacità dei maestri

di risolvere i problemi della prospettiva. Ne troviamo la conferma nel commento alla *Scuola di Atene* di Raffaello: “La misurazione mostra che l’altezza delle colonne è appena un po’ più del doppio della statura delle figure, cosicché tutto l’edificio apparentemente così sontuoso, sarebbe insignificante, poco “importante” se lo si costruisse realmente”.⁵⁴

Florenskij è inoltre convinto che Raffaello parta da due *punti di vista* distinti: uno superiore e uno inferiore, come in Egitto e nell’antica pittura ellenica. Altri pittori si sottomettevano al criterio del calcolo della *scala di grandezza*, infranta invece da Leonardo nella *Ultima cena*, dove il volume della stanza non corrisponde al numero di persone riunitevi, né all’importanza dell’evento per aggiungere poi che ciò non invalida la grandiosità della raffigurazione. Tutt’altro accade nell’arte di Dürer, dove si fa strada la “prospettiva rovesciata” e si evita di raffigurare due spazi su una medesima tela. Dürer cerca un’altra soluzione e attribuisce agli oggetti posteriori proporzioni

più grandi rispetto a quelli anteriori, ottenendo così un effetto di prospettiva inversa. Dalla discussione di questi problemi risulta che la “prospettiva rovesciata” è più agile e flessibile rispetto a quella lineare⁵⁵ e quindi anche affine ai concetti di Baltrušaitis.

Dopo aver studiato e applicato i criteri florenskiani a diversi testi letterari, mi sono sorti alcuni dubbi nel 1998 quando ho visitato a Bergamo la mostra di L. Lotto, di cui conoscevo solo *Cristo e la vigna* di Villa Suardi a Trescore. Mi è sembrato che le opere del Lotto sono almeno in parte un’illustrazione della prospettiva inversa. Citerò qui: *Annunciazione*, *Triplice ritratto* e *Fra Gregorio Bello*. Nel primo quadro sorprende la pluralità dei *punti di vista*: la Vergine guarda spaventata verso uno spettatore (non verso l’angelo), in cerca di un punto di sostegno all’esterno del suo spazio. Sullo sfondo sorprende la mobilia della stanza, la finestra in alto che fa filtrare una fio- ca luce, un elemento quasi a se stante che trova corrispondenza solo nel lume della candela accesa sopra uno

scaffale. Un *punto di vista* improprio è offerto dal gatto spaventato che sembra segnalare una linea di demarcazione tra l'angelo e la Vergine. L'angelo appare invece sgomento per l'annuncio affidatogli, è ansioso di incrociare lo sguardo della vergine, ma levando il braccio in alto, implora l'aiuto di Dio Padre che aleggia, avvolto da una nuvola, sopra un giardino, un elemento estraneo all'insieme della composizione. Dio Padre allunga intanto la mano per indicare all'angelo disorientato a chi deve rivolgere il messaggio. Apparentemente si è di fronte a una soluzione rinascimentale: lo spazio è suddiviso in due parti, però all'interno di ciascuno dominano *punti di vista* autonomi: finestra, mobili, oggetti sullo scaffale, il gatto, le piante nel giardino, l'architettura dell'edificio, un agglomerato di *punti di vista* che va al di là della prospettiva lineare.⁵⁶

Non richiede commento il *Triplice ritratto* dove i tre visi si ricompongono in un unico volto reso espressivo grazie

alla triplicazione che ricorda il triplice riflesso di un unico volto in diversi specchi.

Il ritratto classico di un monaco penitente, *Fra Gregorio Belo*, è invece ravvivato dal punto di vista estraneo della Crocifissione, oggetto della meditazione del monaco e della pagina del Vangelo aperta che tiene in mano. Penso che sia un peccato che Florenskij non abbia potuto contemplare queste proposte rinascimentali, mentre stava elaborando la sua teoria sulla prospettiva.

È probabile che le riflessioni di Florenskij siano state in parte motivate dai dibattiti in corso in Russia; Baltrušaitis si affaccia a questi argomenti grazie alla discussione su spazio, prospettiva e *punto di vista* in Occidente. Da questi dibattiti nasce il suo interesse per la mobilità della forma, per *l'energeia* e come Florenskij lotta contro la staticità, contro *l'ergon*. I due teorici avviano il loro discorso dalla prospettiva che stimola Florenskij a trovare il *punto di vista* per superare la staticità. Il *punto di vista* e la prospettiva sono per Baltrušaitis la forza dinamica della for-

ma e “il regno dell’arte si individua”, secondo lui, “nelle categorie contrastanti di dinamica e statica”. Come per Florenskij l’arte o la creatività si devono muovere entro l’antinomia tra *energeia* e *ergon*. Si può quindi ritenere valido per i due studiosi ciò che M. Mazzocut-Mis dice di Baltrušaitis:

la genesi formativa, la forma di formazione, quale energia plasmante, sono essenziali tanto per l’opera d’arte quanto per la vita.⁵⁷

NOTE

¹ “Non pare poi dettato solo dal caso la coincidenza tra gli studi sul medioevo [...] e lo sviluppo del cubismo”. Nell’ambiente moscovita aveva potuto assimilare parole come: antinaturalismo, la supremazia della costruzione sulla composizione, il primato dell’architettura, M. Mazzocut-Mis, *Deformazioni fantastiche. Introduzione all’estetica di J. Baltrušaitis*, Milano 1999, p. 13.

² H. Focillon, *L’An mil*, Paris 1952, p. 14, cit. *ivi*.

³ *Ibid.*, p. 191.

⁴ Baltrušaitis aveva certamente sentito parlare suo padre delle reazioni bulgakoviane, di uno degli intellettuali più in vista. Io suppongo che l’atteggiamento di Bulgakov (cfr. *infra*) e altri abbia contribuito a stimolare Baltrušaitis a muoversi al di fuori delle vie conformiste. Il problema si presenta più complesso per Florenskij, considerato comunemente piuttosto tradizionalista, tuttavia interessato all’avanguardia.

⁵ P.M. Tret’jakov (1832-1898), fondatore della galleria d’arte che porta il suo nome. Nel 1892 fu, insieme alla collezione del fratello Sergej, donata alla città di Mosca.

⁶ Tra i più noti cito: J. Tugenhof’d, *La collezione francese di S.I. Ščukin*, “Apollon”, I-II, [1914], pp. 28-38; G. Čulkov, *Demoni e contem-*

poraneità (*pensieri sulla pittura francese*), *ibid.*, pp. 71-75; N.A. Berdjaev, *Picasso*, “Sofia”, III, 1914, pp. 57-62; G. Tasteven, *Futurizm. In cammino verso un nuovo simbolismo*, Moskva 1914 (tutti in lingua russa).

⁷ Possediamo solo l'indice di questo progetto in quattro e più volumi che avrebbe dovuto includere tra altri: *Lingua e pensiero*, *L'antinomia*, *La simbologia del sogno*, *Il termine*, *Nome e personalità*. Il termine “spartiacque” si era allora affermato per indicare i due lati del pensiero e della vita umana; l'incontriamo per esempio negli scritti teorici del poeta A. Belyj.

⁸ Le riflessioni sui problemi esistenziali inducono Florenskij a cogliere il duplice aspetto in ogni cosa e fenomeno, un aspetto in cui si riflette la sua visione “simbolica” del mondo.

⁹ Florenskij cita nello *Smysl*: E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, Teil, 2-ter, Halle 1901.

¹⁰ Dopo la pubblicazione della *Quarta dimensione* Uspenskij compie un viaggio in Oriente; ritornato a Mosca, diventa discepolo di G.I. Gurdjieff (1877-1949), trovando in lui il maestro invano cercato in Oriente.

¹¹ V. Ivanov ha tenuto nel 1914 una lezione sulla pittura di M. Čjurlėnis, dove mette in evidenza l'irrazionalità di una pittura che tenta di riprodurre il principio ritmico e geometrico della forma.

Dopo aver sottolineato che la pittura di Čjurlėnis offre una sintesi tra pittura e musica accenna alla quarta dimensione per affermare che “la chiamiamo tempo” e conclude che “noi afferriamo la natura cinetica della musica nel tempo e ci fa dimenticare lo spazio [...]”. La sintesi tra queste arti si può immaginare metafisicamente come l'armonia tra le sfere sensibili della mente, come armonioso movimento di sfere che cantano con i colori e splendono con i suoni, ciò che è irrealizzabile nell'arte”, V. Ivanov, *Sobranie socinenij, Čjurlėnis i problema sinteza iskusstv [Č. e il problema della sintesi delle arti]*, Bruxelles 1979, p. 152.

¹² Le due opere principali di C. H. Hinton sono: *A New Era of Thought* (1910) e *The Fourth Dimension of Thought* (1912).

¹³ Dal punto di vista metodologico la “prova” è un criterio al quale il matematico Florenskij ricorre anche negli scritti teologici per convalidare ogni sua idea o teoria.

¹⁴ Etimologicamente si tratta di un termine che indica un minerale che si distingue per segni impropri, tipici invece di altri minerali; la *obmanka* è quindi una specie di “inganno”.

¹⁵ P. Florenskij, *Smysl idealizma*, Sergiev Posad 1914, trad. it. *Il significato dell'idealismo*, Milano 1999, p. 45.

¹⁶ N.V. Bugaev, padre del poeta Andrej Belyj, era professore di matematica all'università di Mosca e ha elaborato una “aritmologia”

basata sulla discontinuità che tiene conto dei numeri interi e ricorre a quelli fratti solo in subordine.

¹⁷ Nel 1922 la casa editrice Pomor'e non fu in grado di realizzare il progetto già incluso nei programmi editoriali.

¹⁸ A partire dal 1914, cioè nello "Smysl", vengono discussi gli elementi che confluiranno nella *Prospettiva rovesciata* del 1919 che fu pubblicata per la prima volta nel 1967 da J. Lotman negli "Annali" dell'Università di Tartu.

¹⁹ M. Mazzocut-Mis, *Deformazioni fantastiche*, cit., p. 12.

²⁰ In Lituania s'incontrano soprattutto nella parte Sud del paese fantasiose statue lignee, in cui si specchia la tradizione folcloristica e leggendaria del paese.

²¹ Cfr. J. Baltrušaitis, *Anamorfofi, o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, Adelphi, Milano 1978.

²² M. Mazzocut-Mis, *Deformazioni fantastiche*, cit., p. 15.

²³ Ivi.

²⁴ L.F. Žegin (pseudonimo di L.F. Šecht'el') (1892-1969), pittore e teorico dell'arte, autore di *Le montagne delle icone. Unità spaziotemporale dell'opera pittorica*, trad. it. in *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, a cura di R. Faccani e U. Eco, Bompiani, Milano 1969, pp. 211-39.

²⁵ Cfr. N. Kauchtschischwili, *La scuola matematico-filosofica di Mosca e l'ambiente spirituale e intellettuale all'inizio del XX secolo* (in lingua russa), "Russian Literature, XXXVI, 1994, pp. 317-334.

²⁶ *Proiezione degli organi*, pubblicato per la prima volta integralmente in S.P. Florenskij, *Opere*, IV, Moskva 1999.

²⁷ M. Mazzocut-Mis, *Deformazioni fantastiche*, cit., p. 198.

²⁸ Faccio riferimento alla *Bibliografia completa* pubblicata in *ibid.*, p. 201).

²⁹ Salome, detta Ol'ga Pavlovna, Saparova (1859-1951) si è trasferita dopo la rivoluzione con i figli a Mosca.

³⁰ I rapporti di Florenskij con il Caucaso sono stati per ora poco approfonditi.

³¹ Un capitolo delle sue memorie *Detjam moim* [Ai miei figli]: *Obval* (slavina) contiene la descrizione dei viaggi compiuti in Georgia.

³² Le sculture a bassorilievo sono molto espressive e si ammirano per esempio nel complesso monumentale di Ghegarti.

³³ H. Focillon osserva nell'introduzione che "la fattura georgiana è più semplice e più colorato di quella armena" (in J. Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris 1929, p. XIII).

³⁴ Kutaisi è la seconda città della Georgia e si trova a 180 km a Sud-Ovest di Tbilisi. La città e i dintorni facevano parte dell'antica Colchide e sono considerati la terra del "vello d'oro".

³⁵ Il paese conta oggi una popolazione di 5 milioni e mezzo di abitanti.

³⁶ La prima fondazione di un monastero sul Monte Athos fu georgiana, come testimonia l'icona della Madre di Dio di Iveria, antico nome della Georgia. Il poeta georgiano del XII secolo Rustaveli, autore del poema *La pelle di leopardo*, è sepolto a Gerusalemme.

³⁷ P. Florenskij, *Detjam moim* [Ai miei figli], cit., p. 231.

³⁸ J. Baltrušaitis, *Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, cit., p. 56.

³⁹ Vorrei ricordare che un missionario italiano, Cristoforo Castelli, che soggiornò in Georgia dal 1630 al 1650, un dotatissimo disegnatore, evoca negli album da lui disegnati alcune persone incontrate in Georgia che lo avevano colpito per l'aspetto semianimalesco (cfr. B. Majorana, *La gloriosa impresa. Storia e immagini di un viaggio Secentesco*, Palermo 1990, fig. 86, didascalia, p. 280: "Due faccie monstruose di gente nate ne' Caucaso").

⁴⁰ Nel 1922 Florenskij aveva pubblicato *La descrizione simbolica*, uno dei più significativi risultati della sua formazione matematico-filosofica (trad. it. in P. Florenskij, *Attualità della parola*, Milano 1989, pp. 39-58).

⁴¹ P. Florenskij, *Detjam moim* [Ai miei figli], cit., p. 231

⁴² Cfr. *Caractères atectoniques de l'architecture et du décor en Géorgie*, pp. 69-98.

⁴³ Mentre soggiornava a Kutaisi aveva letto i fascicoli della rivista "Mir iskusstva" [Il mondo delle arti]. Inoltre non bisogna dimenticare che i suoi interessi ginnasiali erano concentrati intorno al mondo antico e tra le pietre di Kutaisi cercava anche le vestigia del paese del Vello d'Oro.

⁴⁴ Fino allora Baltrušaitis aveva studiato l'architettura asiatica e caucasica consultando i libri.

⁴⁵ M. Mazzocut-Mis, *Deformazioni fantastiche*, cit., p. 193.

⁴⁶ Oggi si è convinti che il monastero fu eretto nel luogo in cui si trovava un'antica accademia greca. Florenskij non si sofferma sugli affreschi, forse allora poco visibili, accenna solo a un'antica icona ivi venerata.

⁴⁷ Rozanov si era sentito disarmato di fronte agli avvenimenti rivoluzionari e non ha trovato la forza di adattarsi alle nuove condizioni di vita. Si trasferì da Pietroburgo al Sergiev Posad per essere vicino a Florenskij. Questi l'ha incoraggiato a portare a termine *L'Apocalisse del nostro tempo* (1919) e gli è stato vicino fino al momento della morte.

⁴⁸ Non avendo nulla di nuovo da aggiungere non mi soffermo sui particolari.

⁴⁹ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, trad. it. Roma 1983, p. 8, il corsivo è mio.

⁵⁰ Purtroppo non essendo storico dell'arte, non conosco gli studi dedicati al *punto di vista* in architettura e mi devo limitare a queste osservazioni. La questione del *punto di vista* non è stata approfondita negli studi florenskiani. Si dà per scontato che egli ha introdotto questo criterio, ma non si è indagato sulla sua genesi né dal punto di vista matematico, né da quello ideologico. La prospettiva è stata invece oggetto di numerosi studi.

⁵¹ Si tratta forse di un russo d'origine tedesca che ha pubblicato il suo articolo nel "Bollettino" dell'École Française di Roma. Purtroppo non sono riuscita a consultare *Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht* di O. Wulff del 1900.

⁵² Grüneisen accenna inoltre a una possibile influenza dell'arte greco-bizantina e quindi anche dell'iconografia sull'arte italiana, problema che non mi sento di discutere.

⁵³ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, cit., p. 103.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁵ Florenskij indica cinque punti che caratterizzano la prospettiva rovesciata: 1) lo spazio: astratto o geometrico, fisico e fisiologico, suddiviso in spazio visivo, tattile, acustico, olfattivo, gustativo. 2) Ogni punto di vista rende un particolare aspetto del mondo che con-

ferma gli altri aspetti. 3) Il pittore trasmette ciò che colgono i suoi due occhi e nella sua coscienza si forma un'immagine sintetica, binoculare, cioè una sintesi psichica. 4) Il pittore muove continuamente gli occhi, la testa e la posizione del corpo e perciò muta anche il suo punto di vista. 5) Le cose mutano, si muovono, si presentano all'osservatore da lati diversi, crescono e decrescono, il mondo è vita e non gelida staticità (*ergon*). 6) La visione artistica è un complicato processo, ma si costruisce attraverso parti e ciascuna di queste viene percepita dal proprio punto di vista.

⁵⁶ Queste idee mi sono state suggerite dal commento di Baltrušaitis a *Gli ambasciatori* di Hans Holbein.

⁵⁷ M. Mazzocut-Mis, *Deformazioni fantastiche*, cit., p. 11.