Adelphi eBook

Pavel Florenskij

LA PROSPETTIVA ROVESCIATA



ADELPHI

Pavel Florenskij

La prospettiva rovesciata

A cura di Adriano Dell'Asta



Adelphi eBook

TITOLO ORIGINALE:

Обратная перспектива

Quest’opera è protetta
dalla legge sul diritto d’autore
È vietata ogni duplicazione,
anche parziale, non autorizzata

Prima edizione digitale 2020

© 2020 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO
www.adelphi.it

ISBN 978-88-459-8179-1

LA PROSPETTIVA ROVESCIATA

I
OSSERVAZIONI STORICHE[1]

1

L’attenzione di chi si accosta per la prima volta alle icone russe del XIV e del XV secolo, e in parte anche del XVI, di solito viene colpita dai rapporti prospettici inattesi, in particolare quando si tratta di raffigurazioni di oggetti con superfici piane e contorni rettilinei, come, ad esempio, edifici, tavoli, seggi e in special modo libri, per essere esatti i Vangeli, insieme ai quali il Salvatore e i santi vengono abitualmente raffigurati. Questi particolari rapporti sono in stridente contrasto con le regole della prospettiva lineare e, dal punto di vista di quest’ultima, non possono che essere considerati come la manifestazione di una grossolana imperizia nel disegno.

A un esame più attento delle icone, però, non è difficile notare che anche i corpi delimitati da superfici curve sono resi con scorci al di fuori delle regole della rappresentazione prospettica. Nelle icone vengono spesso mostrate parti e superfici, di figure sia curvilinee sia sfaccettate, che non sono visibili simultaneamente, come ci si può rendere facilmente conto anche dal più elementare manuale di prospettiva. Così, pur guardando perpendicolarmente la facciata degli edifici rappresentati, di questi edifici ci vengono mostrati insieme entrambi i muri laterali; del Vangelo si vedono simultaneamente tre o addirittura tutte e quattro le coste; un viso viene raffigurato con la sommità del cranio, le tempie e le orecchie voltate in avanti e quasi distese sulla superficie dell’icona, con superfici del naso e di altre parti, che non dovrebbero essere visibili, girate verso lo spettatore, e al contrario con altre superfici, che normalmente dovrebbero essere rivolte in avanti, rovesciate; sono caratteristiche anche le gobbe delle figure ricurve nell’ordine della Deisis,[2] la visione simultanea della schiena e del petto di san

Procoro che scrive sotto dettatura dell'apostolo Giovanni il Teologo, e altre analoghe combinazioni di superfici del profilo e del volto, di piani dorsali e frontali, e via dicendo. A proposito di questi piani complementari, le linee parallele che non si trovano sul piano dell'icona o su un piano a essa parallelo, e che in base alle regole della prospettiva dovrebbero essere raffigurate come convergenti verso la linea dell'orizzonte, nell'icona sono raffigurate invece come divergenti. In una parola, queste e altre simili violazioni dell'unità prospettica di ciò che viene rappresentato nell'icona sono così chiare e lampanti che saprebbe indicarle immediatamente anche l'allievo più mediocre e che ha solo una conoscenza superficiale e di terza mano della prospettiva.

Ma qui succede una cosa strana: questa «imperizia» nel disegno, che apparentemente dovrebbe indignare qualsiasi osservatore che abbia capito l'«evidente assurdità» di una simile raffigurazione, al contrario non desta alcun senso di fastidio, ma viene anzi percepita come qualcosa di necessario, e addirittura piace. Non solo: quando sono messe l'una accanto all'altra due o tre icone pressappoco identiche per tipologia ed eseguite con abilità tecnica più o meno equivalente, lo spettatore rileva con assoluta certezza l'enorme superiorità artistica dell'icona nella quale la trasgressione delle regole della prospettiva è maggiore, mentre le icone il cui disegno è più «corretto» appaiono fredde, prive di vita e senza un legame diretto con la realtà che vi è raffigurata. Le icone che a una immediata percezione artistica appaiono più creative sono anche quelle che immancabilmente risultano «difettose» dal punto di vista della prospettiva; le icone che invece più soddisfano un manuale di prospettiva sono senz'anima e noiose. Se soltanto si riescono a dimenticare anche per un istante le esigenze formali della prospettiva, il senso estetico immediato di ciascuno di noi sarà indotto a

riconoscere la *superiorità* delle icone che violano le sue leggi.

A questo punto si potrebbe pensare che a piacere, in realtà, *non* sia il modo della raffigurazione in quanto tale, ma l'ingenuità e il carattere primitivo di un'arte ancora infantilmente incurante di tutto ciò che ha a che fare con la perizia artistica: ci sono addirittura degli appassionati che sono propensi a considerare le icone un tenero balbettio infantile. Ma il fatto che le icone con la più evidente violazione delle regole della prospettiva siano proprio quelle dei grandi maestri, mentre la minor violazione di queste regole è caratteristica per lo più dei maestri di seconda o terza categoria, ci spinge a chiederci *se a essere ingenuo non sia lo stesso giudizio che ritiene ingenue le icone*. D'altro canto, queste violazioni delle regole della prospettiva sono così insistenti e frequenti, direi così sistematiche, e perfino così ostinatamente sistematiche, che senza volerlo si è indotti a pensare alla *non* casualità di queste violazioni, all'esistenza di un *particolare* sistema di rappresentazione e di percezione della realtà che viene raffigurata nelle icone.

Non appena tale idea si affaccia alla mente, chi guarda le icone sente nascere in sé e poi progressivamente consolidarsi la ferma convinzione che queste violazioni delle regole della prospettiva siano l'applicazione di un procedimento *cosciente* dell'arte iconografica e che, buone o cattive, siano comunque estremamente premeditate e consapevoli.

L'impressione che queste violazioni della prospettiva siano consapevoli si rafforza straordinariamente se si considera il *risalto* che viene dato agli scorci particolari da noi presi in esame attraverso l'impiego di speciali toni di colore o, come dicono gli iconografi, attraverso la *raskryška*:[3] qui le particolarità del disegno non solo non passano *inosservate* alla coscienza, come accadrebbe se nei punti in questione si fossero utilizzati colori neutri o

attenuati dall’effetto coloristico complessivo, ma anzi spiccano vistosamente, quasi stridendo sul generale sfondo colorato. Così, ad esempio, le superfici complementari degli edifici non solo non restano nascoste nell’ombra ma, anzi, sono spesso dipinte con colori vivaci e, per giunta, completamente diversi da quelli utilizzati per le superfici delle facciate. In questi casi, poi, risalta ancor di più l’oggetto che, in varie maniere e già di per se stesso, si staglia su tutto il resto e tende a essere il centro pittorico dell’icona: il Vangelo; la sua costa, solitamente color cinabro, è il punto più luminoso dell’icona, e in questo modo se ne mettono in evidenza con una forza del tutto particolare le superfici complementari.

Questi sono i procedimenti per mettere in evidenza determinati oggetti dell’icona. Tali procedimenti sono tanto più coscienti in quanto sono in contraddizione con il colore abituale di questi oggetti e quindi non si possono spiegare come una forma di imitazione naturalistica di ciò che normalmente esiste. Il Vangelo, di solito, *non* aveva la costa color cinabro, e le pareti laterali di un edificio *non* venivano dipinte con un colore diverso da quello della facciata, così che nell’originalità cromatica delle icone non si può non vedere la tendenza a sottolineare la complementarità di queste superfici e la loro indipendenza rispetto agli scorci della prospettiva lineare in quanto tali.

2

L’insieme dei procedimenti indicati porta il nome di *prospettiva rovesciata* o *inversa*, e anche, talvolta, di *prospettiva deformata* o *falsa*. Ma la prospettiva rovesciata non esaurisce le molteplici particolarità del disegno e neppure del chiaroscuro delle icone. Come immediato ampliamento dei procedimenti che caratterizzano la prospettiva rovesciata va ricordato il *policentrismo* delle raffigurazioni: il disegno viene costruito come se l’occhio lo guardasse da diverse angolature, cambiando continuamente posto. Così, ad esempio, alcune parti dei palazzi sono disegnate più o meno in conformità alle esigenze della consueta prospettiva lineare, ma ciascuna lo è da un proprio particolare punto di vista, avendo cioè un proprio *particolare* centro prospettico e talvolta anche un proprio particolare orizzonte, mentre altre parti sono raffigurate in base ai procedimenti della prospettiva rovesciata. Questa complessa elaborazione degli scorci prospettici caratterizza non solo la pittura degli edifici, ma pure quella dei volti, anche se di solito non è realizzata con grande insistenza, ma con moderazione e discrezione, tanto da poter passare in questi casi per un «errore» nel disegno; in altri casi, invece, tutte le regole scolastiche vengono trasgredite con tale audacia, e la loro violazione viene sottolineata con tale forza, e nello stesso tempo l’icona rivela tanto di se stessa e del suo valore artistico al nostro gusto estetico immediato, che non resta alcun dubbio: i dettagli del disegno, «scorretti» e in contraddizione fra loro, denotano un complesso *calcolo* artistico che, volendo, si può anche definire ardito, ma certo non ingenuo. Che cosa diremo, ad esempio, dell’icona del Cristo Pantocratore[4] che si trova nella sacrestia della Lavra,[5] la cui testa è girata verso destra, ma che su quello stesso lato

presenta una superficie complementare, mentre lo scorcio della parte sinistra del naso è più piccolo di quello della parte destra, e via dicendo? Il piano del naso è così chiaramente girato da una parte e le superfici della sommità cranica e delle tempie sono così sviluppate che non sarebbe difficile criticare una simile icona se, a dispetto di tutte le sue «scorrettezze», essa non avesse un'espressività e una pienezza tanto sorprendenti. Questa impressione si chiarisce e trova conferma definitiva se consideriamo ora, sempre nella sacrestia della Lavra, un'altra icona,[6] simile per disegno, trasposizione iconografica, dimensioni e colori, ma dipinta quasi senza nessuno degli scostamenti dalle regole della prospettiva appena menzionati, e decisamente più corretta da un punto di vista scolastico: quest'ultima icona, se confrontata con la prima, appare insignificante, inespressiva, insulsa e priva di vita, tanto che, nonostante la loro sorprendente somiglianza complessiva, non resta alcun dubbio circa il fatto che le violazioni delle regole della prospettiva non sono un perdonabile difetto dell'iconografo, ma costituiscono anzi la sua *forza* positiva, esattamente quanto fa sì che la prima delle icone considerate sia incomparabilmente superiore alla seconda, cioè che l'icona scorretta sia superiore a quella corretta.

Se torniamo poi alla questione del chiaroscuro, anche in questo caso troviamo nelle icone una distribuzione delle ombre del tutto originale, che sottolinea e mette in evidenza la non corrispondenza dell'icona al tipo di raffigurazione che sarebbe richiesto da una pittura naturalistica. La mancanza di una precisa fonte di luce, la contraddittorietà dell'illuminazione nei diversi punti dell'icona, la tendenza a proiettare in avanti delle masse che dovrebbero invece essere poste in ombra sono, ancora una volta, non elementi casuali o pecche di un maestro primitivo, ma precisi calcoli artistici che producono il massimo dell'espressività estetica.

Fra questo genere di procedimenti figurativi adottati nelle icone c'è, ad esempio, l'esecuzione delle linee della cosiddetta *razdelka*[7] con un colore *diverso* rispetto a quello utilizzato nel corrispondente punto della *raskryška* (il colore di base dell'icona), per lo più brillanti colori metallici ottenuti con un'*assistka*[8] dorata o, più raramente, argentata, oppure ancora con polvere d'oro. Mettendo in evidenza la questione del *colore* delle linee del panneggio, vorremmo rimarcare il fatto che l'iconografo attira coscientemente l'attenzione su di esse benché non corrispondano a nulla di fisicamente visibile, cioè a nessun analogo sistema di linee presente, ad esempio, sulle vesti o sui troni, ma siano soltanto un sistema di linee potenziali, di linee per la costruzione di un determinato oggetto, simili per esempio alle linee di forza di un campo elettrico o magnetico, o a sistemi di curve equipotenziali o isotermiche o altro ancora. Le linee del panneggio, in questo senso, esprimono lo schema metafisico di un determinato oggetto – la sua dinamica – con un'intensità maggiore di quella che potrebbero avere le sue linee visibili, sebbene poi le linee del panneggio, di per se stesse, siano assolutamente invisibili e, tracciate sull'icona, costituiscano, nell'intenzione dell'iconografo, l'insieme dei compiti che spettano all'occhio di chi guarda, vale a dire le linee dei movimenti che l'occhio deve compiere nell'atto di contemplare l'icona. Queste linee sono lo schema necessario per ricostituire nella coscienza l'oggetto contemplato, ma, se si cercano i fondamenti fisici di queste linee, ci si rende conto che si tratta di linee di forza, linee di tensione, cioè non sono, in altre parole, pieghe derivanti da una qualche tensione, o per lo meno non lo sono *ancora*, ma sono solo delle pieghe possibili, delle pieghe in potenza, sono le linee lungo le quali si disporrebbero le pieghe *se* in generale le pieghe stesse cominciassero a formarsi. Le linee del panneggio, tracciate su piani complementari, rivelano alla coscienza il carattere strutturale di questi

stessi piani, e quindi, superando il livello di una loro contemplazione passiva, ci aiutano a comprendere il rapporto funzionale di ciascuno di questi piani con l'insieme e, dunque, ci forniscono materiale sufficiente per notare con particolare chiarezza l'indipendenza di tali scorci dalle esigenze della prospettiva lineare.

Non ci soffermeremo qui sugli altri procedimenti, secondari, con i quali l'iconografia sottolinea non solo la propria autonomia rispetto alle leggi della prospettiva lineare, ma anche la consapevolezza con cui trasgredisce a queste leggi. Accenniamo soltanto alla linea di contorno[9] che circoscrive il disegno, per ciò stesso mettendone straordinariamente in rilievo le particolarità, e ancora accenniamo alle *ožívki*, alle *dvižki*, alle *otmetiny* e anche ai *probely*,[10] che evidenziano i rilievi e in questo modo accentuano tutte le irregolarità che non si dovrebbero vedere, e così via. Ci sembra che quanto abbiamo detto sin qui possa essere sufficiente per ricordare, a chiunque abbia guardato delle icone con un po' di attenzione, tutto il bagaglio di impressioni che si sarà già fatto circa il carattere *non casuale* degli scostamenti dalle regole della prospettiva e, ancor di più, circa la fecondità estetica di queste violazioni.

3

E ora, dopo questo riepilogo, si pone dinanzi a noi il problema del senso e della legittimità di tali violazioni. Cioè, in altre parole, si pone dinanzi a noi il problema equivalente dei limiti di applicazione della prospettiva e del suo senso. Davvero la prospettiva esprime la natura delle cose, come pretendono i suoi fautori? E davvero, quindi, deve essere considerata sempre e dappertutto come la premessa indispensabile della verosimiglianza artistica? O invece è soltanto uno schema, e per giunta soltanto uno dei possibili schemi di raffigurazione, che corrisponde *non* alla percezione del mondo nel suo insieme, ma semplicemente a *una* delle possibili interpretazioni del mondo, legata fra l'altro a una ben precisa percezione e concezione della vita? O ancora: la prospettiva, l'immagine prospettica del mondo, l'interpretazione prospettica del mondo, è davvero l'immagine naturale che scaturisce direttamente dalla sua essenza, è davvero l'autentica *parola del mondo*? O è soltanto una particolare ortografia, una costruzione fra le tante, che è caratteristica per coloro che l'hanno creata, che è precipua del secolo e della concezione della vita di coloro che l'hanno inventata e che esprime lo stile che è *loro* proprio, ma che non esclude assolutamente ortografie diverse, sistemi di trascrizione diversi, che corrispondono alla concezione della vita e allo stile di altri secoli? E queste trascrizioni, poi, non saranno forse maggiormente legate all'essenza delle cose, così che, in ogni caso, tali violazioni della prospettiva finiranno per alterare la verità artistica della raffigurazione non più di quanto un errore di grammatica nella lettera di un santo rischi di alterare la verità vitale dell'esperienza da lui descritta?

Per rispondere al nostro problema offriremo innanzitutto un approfondimento *storico*, cercheremo cioè di capire, da

un punto di vista storico, quanto siano effettivamente inseparabili il principio della raffigurazione e quello della prospettiva.

Nei piatti rilievi babilonesi ed egizi non c'è traccia di prospettiva, come non c'è traccia, del resto, di quella che in senso proprio si è soliti chiamare prospettiva rovesciata; d'altro canto, come è noto, il policentrismo delle raffigurazioni egizie è particolarmente accentuato e costituisce un elemento *canonico* di quell'arte: tutti ricorderanno che nei rilievi e nelle pitture murali egizie i volti e le gambe sono rappresentati di profilo, mentre le spalle e il petto sono ruotati frontalmente. Ma in ogni caso non v'è traccia di prospettiva diretta.[11] Nello stesso tempo la stupefacente verosimiglianza dei ritratti e delle sculture di genere egizi mostra l'enorme capacità di osservazione di questi artisti; e se le regole della prospettiva fanno davvero parte in maniera così essenziale della verità del mondo, come asseriscono con tanta insistenza i loro fautori, non si capisce assolutamente perché l'occhio raffinato dei maestri egizi non ne abbia osservato la presenza, e come sia stato possibile non osservarla. Per un altro verso, il famoso storico della matematica Moritz Cantor nota che gli egizi possedevano già i presupposti geometrici delle raffigurazioni prospettiche. In particolare, essi conoscevano la proporzionalità geometrica ed erano così progrediti in questo ambito che, in caso di necessità, erano in grado di applicare scale ingrandite o ridotte. «Proprio per questo non può che apparire strano che gli egizi non abbiano saputo fare il passo successivo e non abbiano scoperto la prospettiva. Com'è noto, nella pittura egizia non v'è alcuna traccia di essa e, benché ciò possa avere i suoi fondamenti, di carattere religioso o altro, resta comunque assodato il fatto geometrico che gli egizi non utilizzavano il procedimento consistente nell'immaginare un muro dipinto situato tra l'occhio che guarda e l'oggetto che viene raffigurato e nell'unire poi con una linea i punti di

intersezione di questa superficie con i raggi indirizzati verso l'oggetto».[12] È estremamente interessante l'osservazione fatta di passaggio da Moritz Cantor circa i fondamenti *religiosi* dell'assenza di prospettiva nelle raffigurazioni egizie. In effetti l'arte egizia, che ha nel suo bagaglio una tradizione millenaria, ha ereditato un carattere rigorosamente canonico e si è modellata su immutabili formule ieratiche che, probabilmente, nel loro significato intrinseco non sono troppo distanti dalle iscrizioni geroglifiche, così come le iscrizioni, a loro volta, non si sono allontanate troppo dall'idea di una raffigurazione metafisica. Ovviamente l'arte egizia non aveva bisogno di alcuna innovazione e gradualmente si ripiegò sempre più su se stessa. I rapporti prospettici, se anche fossero stati scoperti, non avrebbero potuto essere ammessi nel cerchio chiuso dei canoni dell'arte egizia. L'assenza della prospettiva diretta presso gli egizi, come, in modo diverso, anche presso i cinesi, è più una dimostrazione della maturità, e persino del senile eccesso di maturità, della loro arte, che non una prova della sua presunta inesperienza infantile: è la *liberazione* dalla prospettiva o l'originario disconoscimento del suo potere (potere tipico, come vedremo, del soggettivismo e dell'illusionismo) *in nome di un'oggettività religiosa e di una metafisica sovrapersonale*. Invece il principio della prospettiva, che è caratteristico di una coscienza disgregata, fa la sua comparsa proprio quando viene meno la solidità religiosa della concezione del mondo e quando la sacra metafisica della coscienza *comune* del popolo viene corrosa dall'opinione individuale del *singolo* con il suo *singolare* punto di vista, che oltre tutto è il suo singolare punto di vista in *quel* dato momento preciso. E va notato che questo avviene dapprima non nell'arte pura, che per sua stessa essenza è sempre più o meno metafisica, ma nell'arte *applicata*, in quanto momento decorativo che ha

come obiettivo *non la verità dell'essere, ma la verosimiglianza dell'apparenza*.

È degno di nota che proprio ad Anassagora – quello stesso Anassagora che aveva cercato di trasformare le divinità viventi del Sole e della Luna in pietre incandescenti e di sostituire la creazione divina con un vortice centrale nel quale poi avevano fatto la loro comparsa gli astri – Vitruvio attribuisca l'invenzione della prospettiva, e per giunta in quella che gli antichi chiamavano *skenographía*, cioè la pittura delle scenografie teatrali. Secondo Vitruvio,[13] ciò avvenne più o meno attorno al 470 a.C., quando Eschilo mise in scena ad Atene le sue tragedie e il celebre Agatarco ne allestì le scenografie, dedicandovi poi un trattato, il *Commentarius*, su impulso del quale Anassagora e Democrito furono spinti ad affrontare lo stesso argomento – la pittura delle scenografie – in maniera scientifica. Il problema da loro posto era il seguente: come tracciare delle linee su un piano in modo che, una volta stabilito un determinato centro, i raggi che conducono dall'occhio verso queste linee coincidano con quelli che conducono dall'occhio, sempre posto nello stesso luogo, verso i punti corrispondenti di un edificio reale, così che l'immagine dell'oggetto reale sulla retina – per esprimersi in termini moderni – coincida perfettamente con l'immagine della scenografia che raffigura questo oggetto?

4

La prospettiva, dunque, *non* fa la sua comparsa nell'arte pura e, se consideriamo la sua funzione originaria, *non* esprime assolutamente una viva percezione artistica della realtà; essa viene anzi concepita nell'ambito dell'arte applicata e, per essere più esatti, nell'ambito della tecnica teatrale, che prende al proprio servizio la pittura e la sottomette ai *propri* scopi. Corrispondono questi scopi agli scopi della pittura pura? Questa domanda *non ha bisogno di risposta*. La pittura, infatti, *non* ha come scopo quello di duplicare la realtà, ma di offrire una più profonda comprensione della sua architettonica, del suo materiale, del suo significato; e la comprensione di questo significato, di questo materiale che compone la realtà e della sua architettonica viene fornita all'occhio contemplatore dell'artista attraverso il *contatto vivo* con la realtà stessa, immedesimandosi in essa e condividendone il sentire. Nella misura del possibile, invece, la scenografia vuole *sostituire* la realtà con la sua apparenza; l'estetica di questa apparenza è la coerenza interna dei suoi elementi, e non certo l'espressione simbolica del prototipo attraverso un'immagine[14] incarnata attraverso i procedimenti della tecnica artistica. La scenografia è un *inganno*, anche se bello; la pittura pura, invece, è innanzitutto, o per lo meno vuole essere, la *verità* della vita, una verità che non sostituisce la vita ma si limita a rimandare simbolicamente alla sua realtà più profonda. La scenografia è uno schermo che occulta la luce dell'essere, mentre la pittura pura è una finestra spalancata sulla realtà. Per la mente razionalistica di Anassagora e di Democrito, un'arte figurativa come simbolo della realtà non poteva esistere, e neppure era necessaria: come è tipico di ogni «ambulante» del pensiero – se mi è permesso innalzare a categoria storica questo

piccolo fenomeno della vita russa –,[15] essi non cercavano la verità della vita, che rende possibile la conoscenza intima, ma una somiglianza esteriore, pragmaticamente utile per le occupazioni della vita più immediate; non cercavano i fondamenti creativi della vita, ma l'imitazione dei suoi aspetti superficiali. *Prima* la scena greca era caratterizzata solo da «quadri e drappi»,[16] ma da allora cominciò a sentire il bisogno dell'*illusione*. Supponiamo dunque che lo spettatore o l'artista scenografo sia veramente incatenato, come il prigioniero della caverna di Platone, alla panca del teatro e non possa o, il che è lo stesso, non debba avere un rapporto diretto e vivo con la realtà, come se fosse separato dalla scena da una barriera di vetro e potesse guardarla solo con un unico occhio immobile, senza la possibilità di penetrare nell'essenza stessa della vita e, ciò che è la cosa principale, con la volontà totalmente paralizzata, giacché l'essenza stessa del teatro desacralizzato esige che si guardi la scena senza partecipazione, come se fosse qualcosa che comunque «non è vero», «non è reale» – insomma, come se fosse soltanto una sorta di vuoto inganno; ebbene, questi primi teorici della prospettiva danno le regole per ingannare al meglio lo spettatore di un teatro. Anassagora e Democrito sostituiscono l'uomo vivo con uno spettatore paralizzato dal curaro e spiegano le regole per ingannarlo. Non è questo il momento di fare obiezioni; per adesso possiamo anche essere d'accordo: per l'illusione ottica di un simile malato, privato della maggior parte della normale vita umana, questi metodi di rappresentazione prospettica hanno effettivamente un loro significato.

Dobbiamo quindi dare per assodato che, per lo meno nella Grecia del V secolo a.C., la prospettiva *era* conosciuta, e se in qualche caso, *nonostante tutto*, non era applicata, ciò evidentemente *non* dipendeva dal fatto che i suoi princìpi fossero ignorati, ma da qualche altra motivazione più profonda, e cioè da motivazioni che discendevano

direttamente dalle *più alte esigenze dell'arte pura*. E sarebbe assai poco verosimile, e in contrasto con lo stato delle scienze matematiche e con la grande capacità di osservazione geometrica raggiunta dall'occhio raffinato degli antichi, supporre che essi non abbiano notato che il carattere prospettico dell'immagine del mondo è tipico del normale modo di vedere o, ancora, supporre che non siano stati in grado di dedurre da elementari teoremi di geometria le più semplici applicazioni corrispondenti; sarebbe molto difficile mettere in dubbio il fatto che, quando non applicavano le regole della prospettiva, lo facevano proprio perché, molto semplicemente, *non volevano* applicarle e le consideravano *superflue* e antiartistiche.

In effetti Tolomeo, nella sua *Geografia*,[17] che risale al II secolo d.C., esamina la teoria cartografica della proiezione di una sfera su un piano, e nel suo *Planisfero* studia diversi metodi di proiezione – in particolare la proiezione dal polo sul piano equatoriale, cioè la proiezione che poi, nel 1613, François d'Aiguillon[18] chiamerà *stereografica* – e risolve anche altri difficili problemi di proiezione.[19] Alla luce di un simile livello di sviluppo delle conoscenze, si può davvero credere che fossero invece sconosciuti i più semplici procedimenti della prospettiva lineare? E in effetti, quando abbiamo a che fare *non* con l'arte pura, ma con le illusioni scenografiche utilizzate per ampliare ingannevolmente lo spazio della scena teatrale o per rompere la piatta uniformità delle mura domestiche, ci imbattiamo immancabilmente in un uso della prospettiva lineare conforme agli scopi suddetti.

Tutto ciò è particolarmente evidente quando la vita, allontanandosi dalle sue fonti profonde, scorre nelle acque basse di un facile epicureismo, nell'atmosfera della fatua borghesia degli omuncoli greci – *graeculorum*, come li chiamavano i romani del tempo –, omuncoli che avevano perduto la profondità noumenale del genio greco e non erano riusciti ad acquisire la dimensione grandiosa, universale nella sua portata, del pensiero politico-morale del popolo romano. Ci riferiamo qui agli affreschi, fini e vuoti a un tempo, che adornavano le case di Pompei, e ancora alle scenografie architettoniche dipinte sulle pareti delle ville pompeiane.[20] Arrivato a Roma principalmente da Alessandria e dagli altri centri della cultura ellenistica del I e del II secolo, questo barocco del mondo antico si proponeva degli scopi puramente illusionistici e aveva il preciso obiettivo di *ingannare* lo spettatore, che si

supponeva dunque più o meno immobile. Affreschi di questo tipo, con soggetti a carattere architettonico o paesaggistico, risultano probabilmente assurdi, nel senso che la loro realizzazione nella realtà si rivela impossibile,[21] e tuttavia vogliono esplicitamente ingannare, come se canzonassero lo spettatore e se ne prendessero gioco. Certi dettagli sono riprodotti con un naturalismo tale che lo spettatore si rende conto dell'illusione ottica solo al tatto: questa impressione è favorita dalla maestria del chiaroscuro, che dipende a sua volta dalla fonte luminosa – finestre, aperture nel soffitto, porte – che illumina la stanza.[22] È degno di grandissima attenzione un altro fatto importante, e cioè che anche da questo paesaggio illusionistico partono fili che lo collegano all'architettura della *scena* greco-romana.[23] La radice della prospettiva è nel teatro, e questo non solo per la ragione tecnico-storica che il *teatro* per primo ha avuto bisogno della prospettiva, ma anche in forza di un motivo più serio: il carattere teatrale della raffigurazione prospettica del mondo. In questo, dopotutto, consiste quella percezione del mondo disimpegnata, priva di senso della realtà e di coscienza della propria responsabilità, secondo cui la vita è soltanto uno spettacolo senza alcun elemento di ascetica obbligazione.[24] E perciò – tornando a Pompei – è vano cercare in questi affreschi delle autentiche opere di arte pura. In effetti, l'abilità tecnica di queste scenografie domestiche non induce comunque gli storici dell'arte[25] a dimenticare che esse sono «soltanto le opere di artigiani virtuosi, e non certo di artisti autenticamente ispirati». E la stessa cosa vale per i paesaggi di fondo nelle scene di genere, dipinte «sempre molto approssimativamente», abbozzate in fretta e con mestiere. «Resta ancora da chiedersi: è così che vennero dipinti gli sfondi dei quadri più famosi degli autori classici?».[26] Queste opere «peccano di approssimazione nella soluzione dei problemi legati alla prospettiva, problemi che gli artisti affrontavano quasi

esclusivamente in maniera empirica» dice Benois. «E tuttavia il problema è complesso. Queste caratteristiche significano forse che in realtà le leggi della prospettiva non erano note agli antichi? E non vediamo forse anche oggi» chiede Benois «la stessa tendenza a dimenticare la prospettiva come scienza? Non è affatto lontano il tempo in cui anche noi giungeremo in questo campo alle assurdità "bizantine" e ci lasceremo alle spalle l'imperizia e l'approssimazione della pittura tardoclassica. E, sulla base di quanto abbiamo appena detto, potremo forse negare la conoscenza delle *leggi* della prospettiva nelle generazioni di artisti che ci hanno preceduto?».[27]

In effetti, in queste realizzazioni prospetticamente imperfette si possono cogliere almeno in parte i primi segnali di quel declino della prospettiva che presto inizierà nell'Oriente e nell'Occidente medioevali. A me pare invece che tali inesattezze nell'applicazione della prospettiva vadano interpretate come una sorta di compromesso tra gli obiettivi propriamente scenografici della pittura illusionista e gli obiettivi sintetici dell'arte pura: non si può infatti dimenticare che una casa in cui si abita, sebbene non sia certo un luogo di lavoro, non è neppure un teatro, né si può dimenticare che chi abita una casa non è assolutamente così inchiodato al suo posto o così limitato nei movimenti come lo è uno spettatore a teatro. Se gli affreschi di una qualsiasi Casa dei Vettii[28] si fossero attenuti rigorosamente alle regole della prospettiva e avessero cercato in questo modo di ingannare lo spettatore o di realizzare un semplice gioco visivo, avrebbero potuto raggiungere i loro scopi *solo* con uno spettatore immobile e, per giunta, situato in un punto ben preciso della stanza; al contrario, ogni suo movimento o, ancor di più, ogni spostamento da un luogo a un altro avrebbero prodotto la sgradevole sensazione di un inganno non riuscito o di un trucco smascherato. Ed è appunto per evitare grossolane cadute dell'effetto illusionistico che lo scenografo rinuncia ad applicarlo in

maniera indiscriminata a ogni *singolo* punto di vista e ricorre invece a una prospettiva in certo qual modo sintetica, offrendo per ogni singolo punto di vista una soluzione *approssimativa* del problema, la quale però, proprio per questo, si estende allo spazio di *tutta* la stanza; volendo usare una metafora, potremmo dire che si serve della scala temperata di uno strumento a tasti, il che, nei limiti della precisione richiesta, è più che sufficiente. Oppure, per dirla in altre parole, rinuncia parzialmente a un'arte delle copie e, anche se in misura ancora estremamente limitata, intraprende il cammino di una raffigurazione sintetica del mondo, cioè, da scenografo, si trasforma almeno parzialmente in un vero e proprio artista. Ma, ripeto, in lui si può vedere un artista *non* perché in parte, o perfino in larga parte, si attiene alle leggi della prospettiva, ma solo perché e nella misura in cui se ne discosta.

6

A partire dal IV secolo d.C. l'illusionismo entra in crisi e nella pittura la rappresentazione prospettica dello spazio semplicemente scompare: si palesa un evidente misconoscimento delle leggi della prospettiva, una mancanza di attenzione nei confronti dei rapporti di proporzione fra i diversi oggetti e persino, in qualche caso, fra le diverse parti di essi. Questo decadimento della pittura tardoclassica, che nella sua sostanza seguiva le leggi della prospettiva, si consuma con incredibile rapidità e si approfondisce in seguito, di secolo in secolo, sino al primo Rinascimento compreso. I maestri del Medioevo «non hanno alcuna idea della convergenza delle linee in un punto o del significato dell'orizzonte. È come se gli artisti tardoromani o bizantini non avessero mai visto degli edifici dal vivo e avessero a che fare solo con delle piatte sagome giocattolo. Altrettanto poco si preoccupavano delle proporzioni, e col passare del tempo se ne preoccuparono sempre meno. Tra la statura delle figure e le dimensioni degli edifici loro destinati non esiste alcun rapporto. E a questo bisogna ancora aggiungere che, con l'andare dei secoli, anche nei dettagli si nota un allontanamento sempre maggiore dalla realtà. Nelle opere del VI, VII e fino al X e XI secolo, si può ancora stabilire un qualche parallelo tra l'architettura reale e la pittura architettonica, ma in seguito, nella pittura bizantina, si afferma quello strano tipo di "pittura di edifici" nel quale tutto è arbitrio e convenzione».[29]

Questa descrizione della pittura medioevale è tratta dalla *Storia della pittura* di Aleksandr Benois, ma l'abbiamo presa da lì solo perché avevamo questo libro sottomano; nelle lagnanze di Benois non è difficile cogliere le solite, vecchie denigrazioni dell'arte medioevale, che ormai da

tempo sono venute a noia ma che si possono leggere in qualsiasi libercolo di storia dell'arte, e in particolare i riferimenti all'«ignoranza» della prospettiva, con le consuete allusioni al fatto che gli edifici vengono raffigurati «a tre facciate», come li disegnano i bambini, al fatto che i colori sono scelti in maniera del tutto «convenzionale», che le parallele divergono all'orizzonte, che le proporzioni non sono rispettate e che in generale manca qualsiasi idea di cosa siano la prospettiva o anche solo lo spazio. A completamento di tale descrizione del Medioevo, bisogna aggiungere che anche in Occidente, da questo punto di vista, le cose non andavano meglio, e anzi andavano perfino significativamente peggio: «Se paragoniamo quello che veniva fatto più o meno nel X secolo in Europa occidentale a quello che accadeva nello stesso periodo a Bisanzio, quest'ultima ci apparirà come il vertice della raffinatezza artistica e della maestria tecnica».[30] Data una simile concezione di Bisanzio, non deve stupire la *sintesi* che ne consegue (che poi questa sintesi sia di Benois o della maggior parte degli altri studiosi non cambia assolutamente nulla, tanto essa ha già annoiato con le sue infinite ripetizioni, che vanno di pari passo con gli ancor più stucchevoli proclami degli storici della cultura a proposito delle «tenebre» del Medioevo); recita dunque questa sintesi:

> La storia della pittura bizantina, con tutte le sue oscillazioni e le sue momentanee fioriture, è una storia di decadenza, di regressione e di degenerazione. I modelli dei pittori bizantini si allontanano sempre di più dalla vita, la loro tecnica diventa sempre più schiava della tradizione e frutto del mestiere.[31]

Come è noto, a partire dal Rinascimento e sin quasi ai nostri giorni, lo schema della storia dell'arte e della storia della cultura in generale resta sempre invariabilmente lo

stesso, ed è per giunta incredibilmente semplice. A suo fondamento sta una fede incrollabile nel valore assoluto, nella perfezione ultima e, per così dire, nella canonizzazione e quasi nell'assunzione in un ambito metafisico di quella che in fondo altro non è se non la civiltà borghese della seconda metà del XIX secolo, cioè l'orientamento kantiano, anche se poi non deriva direttamente da Kant. In verità, se c'è un caso in cui si può parlare di sovrastrutture ideologiche che si innestano sulle forme economiche della vita, è proprio quello degli storici della cultura del XIX secolo, che credevano ciecamente nell'assolutezza dello spirito piccoloborghese e valutavano la storia universale in base alla vicinanza delle sue manifestazioni a quelle della seconda metà del XIX secolo. E questo vale anche per la storia dell'arte: tutto quanto è simile all'arte di questo periodo, o si muove nella sua direzione, viene considerato positivo; tutto il resto non è altro che decadenza, ignoranza e barbarie. Alla luce di una simile scala di valori, diventano perfettamente comprensibili le lodi entusiastiche che spesso sfuggono di bocca persino a storici del tutto degni di rispetto: «assolutamente attuale», «non avrebbero potuto fare di meglio neppure allora», e subito si precisa un anno vicino nel tempo al periodo in cui viveva lo storico in questione. In effetti, per chi crede nella contemporaneità, è inevitabile anche avere piena fiducia nei propri contemporanei, esattamente come succede per i provinciali della scienza, profondamente convinti che in ambito scientifico possa esistere un libro che debba essere «riconosciuto» alla stregua di «verità definitiva» (come se in tale ambito ci fosse un qualche concilio ecumenico per la formulazione di dogmi). E allora si capisce perché, per storici di questo tipo, il passaggio dell'arte antica, attraverso il bello, dalla santità arcaica al sensibile e infine all'illusionismo possa sembrare uno *sviluppo*. Il Medioevo, che rinuncia del tutto agli intenti illusionistici e si pone come scopo la creazione

non di copie ma di simboli della realtà, sembra decadente. E, da ultimo, a questi storici non può che apparire un indiscutibile progresso l'arte dell'Età moderna, che inizia col Rinascimento e che subito, per un tacito accordo e per chissà quale meccanismo di reciproco consenso, ha deciso di sostituire la creazione di simboli con la fabbricazione di copie, tracciando in tal modo l'ampia via che ha portato al XIX secolo. «E come potrebbe essere una cosa cattiva, se in forza di una logica interna ineluttabile è arrivata sino a voi, sino a me?»: questo, a esprimerlo senza troppa affettazione, è quanto hanno veramente in testa i nostri storici.

Ed essi hanno pienamente ragione nel riconoscere che c'è un legame diretto, e per giunta non soltanto esteriormente storico, ma anche interiormente logico e trascendentale, fra le premesse del Rinascimento e la concezione della vita che ha caratterizzato il passato più recente; così come hanno perfettamente ragione quando percepiscono la totale incompatibilità tra le premesse del Medioevo e la concezione del mondo appena ricordata. Dovendo riassumere in una frase tutto ciò che si dice da un punto di vista formale contro l'arte del Medioevo, lo si può ridurre a questo rimprovero: «Manca il senso dello spazio»; e questo rimprovero, per dirla in maniera più dettagliata, significa che non c'è unità spaziale, che manca lo schema dello spazio euclideo-kantiano, il quale, in ambito pittorico, si riduce alla prospettiva lineare e alla proporzionalità – o, più esattamente, alla sola prospettiva, giacché la proporzionalità ne è un semplice corollario.

Con ciò si suppone (e, cosa estremamente pericolosa, lo si fa in maniera inconscia) che sia di per sé evidente, o che sia stato pienamente dimostrato da qualche parte e da qualcuno, che in natura non esiste alcuna forma – non esiste come singola forma vivente chiusa nel suo piccolo mondo –, perché non esiste in generale nessuna realtà che abbia *in sé* il proprio centro e che sia perciò soggetta a

leggi *sue proprie*; e si suppone quindi che tutto quanto è visibile e percepibile sia soltanto un semplice materiale destinato a rientrare in un certo schema generale di riorganizzazione che viene sovrapposto dall'esterno e il cui principio regolatore è dato dallo spazio kantiano-euclideo; e, di conseguenza, si suppone ancora che tutte le forme della natura siano soltanto delle forme apparenti, sovrapposte dallo schema del pensiero scientifico a un materiale impersonale e indifferenziato, che siano cioè una sorta di gabbia per incasellare la vita, e nulla più. E, per finire, la premessa logicamente prima è quella di uno spazio qualitativamente omogeneo, infinito e illimitato; di uno spazio, per così dire, informe e non individuale.

Non è difficile rendersi conto che queste premesse negano nello stesso tempo tanto la natura quanto l'uomo, benché si radichino, per un'ironia della storia, in parole d'ordine come *naturalismo* e *umanesimo*, che hanno trovato il loro compimento nella proclamazione ufficiale dei diritti dell'uomo e della natura.

Non è questo il luogo per definire o anche soltanto tratteggiare il legame che unisce le dolci radici rinascimentali con gli amari frutti kantiani. È sufficientemente noto che il kantismo, per il suo pathos, è appunto l'approfondimento della concezione umanistico-naturalistica della vita tipica del Rinascimento, mentre, per estensione e profondità, è l'autocoscienza di quell'eone storico che si è autodefinito «cultura europea moderna» e che, non senza diritto, ancora recentemente si è vantato del suo dominio di fatto. Ma negli ultimissimi tempi cominciamo ormai a capire che considerare le acquisizioni di questa cultura come qualcosa di definitivo è soltanto un'*illusione*, e abbiamo anche compreso che, da un punto di vista scientificofilosofico, storico e in particolar modo artistico, tutti gli spauracchi coi quali hanno cercato di farci guardare con diffidenza al Medioevo sono stati inventati dagli storici stessi, e che in realtà il Medioevo è

attraversato dal fiume abbondante e ricco di una cultura autentica, con una *sua* scienza, una *sua* arte, una *sua* concezione dello Stato e, insomma, con tutto ciò che costituisce di fatto una cultura, e la costituisce come qualcosa di *suo proprio*, collegandola oltre tutto all'antichità più autentica. E nel Medioevo, come nell'antichità (esatto, come nell'antichità!), le premesse che vengono considerate indiscutibili nella concezione della vita dell'*Età moderna* non solo non[32] vengono ritenute indiscutibili, ma vengono anzi negate, e non a causa di un debole grado di coscienza, ma essenzialmente per un'aspirazione della volontà. Il pathos dell'uomo moderno è quello della liberazione da ogni realtà, perché l'«io voglio» detti di nuovo legge a una realtà ancora in costruzione, fantasmagorica, anche se incasellata in una gabbia fatta apposta a tale scopo. Al contrario, il pathos dell'uomo antico, come anche dell'uomo medioevale, è quello dell'accettazione, del riconoscimento pieno di gratitudine e dell'affermazione di ogni realtà come un bene, perché l'essere è il bene e il bene è l'essere; il pathos dell'uomo medioevale è l'affermazione della realtà in sé e fuori di sé, e per ciò stesso è il pathos dell'oggettività. Tipico del soggettivismo dell'uomo moderno è l'illusionismo. Al contrario, non v'è nulla che sia così lontano dalle intenzioni e dai pensieri dell'uomo medioevale (le cui radici sono nell'antichità) come l'idea di creare delle copie e di vivere in un mondo fatto di copie. Per l'uomo moderno – secondo la sua esplicita ammissione così come formulata dalla scuola di Marburgo – la realtà esiste solo ed esclusivamente quando, e nella misura in cui, la scienza *si degna* di permetterle di esistere, concedendole questo suo permesso nella forma di uno schema inventato, dove poi questo schema deve presentarsi come la soluzione di un caso giuridico, così che ogni determinato fenomeno si possa considerare come qualcosa che rientra perfettamente nella gabbia costruita per incasellare la vita e sia perciò

ammissibile. La patente di realtà viene rilasciata soltanto nella cancelleria di Hermann Cohen, ed è nulla senza timbro e firma.

Ciò che viene affermato esplicitamente dalla scuola di Marburgo costituisce lo *spirito* del pensiero rinascimentale, e tutta la storia della cultura è in gran parte occupata da una sorta di guerra contro la vita, per costringerla interamente entro un sistema di schemi. Ma va anche rilevato, e merita una grandissima risata interiore, che l'uomo moderno cerca tenacemente di spacciare questa alterazione, questa deformazione del naturale modo umano di pensare e di sentire, questa rieducazione nello spirito del nichilismo come una sorta di ritorno alla naturalità, come la liberazione da chissà quali pastoie che chissà chi gli avrebbe imposto, con l'esito non secondario che, a forza di voler raschiar via dall'anima umana tutte le tracce della storia, si finisce con il cancellare l'anima stessa.

L'uomo antico e medioevale, invece, sa innanzitutto che per volere bisogna *essere*, essere una realtà e trovarsi inoltre in un mondo fatto di realtà, sulle quali ci si deve fondare: è un uomo profondamente realista che sta con i piedi ben piantati per terra, al contrario dell'uomo moderno che si preoccupa soltanto dei propri desideri e quindi, necessariamente, dei mezzi più immediati per realizzarli e soddisfarli. Da quanto detto fin qui si capisce che le premesse di una concezione realistica della vita sono sempre state e sempre saranno le seguenti: ci sono delle realtà, ci sono cioè dei centri dell'essere, dei grumi di essere che sono soggetti a leggi *loro proprie* e che hanno perciò, ciascuno, una *propria* forma; per questo nulla di ciò che esiste può essere considerato alla stregua di un materiale indifferenziato e passivo, destinato a rientrare a ogni costo in un qualche schema e, tanto meno, ad adeguarsi allo schema dello spazio euclideo-kantiano; per questo, ancora, le forme devono essere concepite in base alla *loro* vita e devono essere raffigurate *in sé e per sé*,

secondo il modo in cui sono state concepite, e non in base alle angolazioni di una prospettiva predeterminata sin dall’inizio. Da ultimo, infine, va ricordato che lo spazio stesso non è soltanto un luogo uniforme e senza struttura, non è una semplice casella, ma è a sua volta una realtà originale, perfettamente organizzata, per nulla indifferenziata e caratterizzata invece da un ordine e da una struttura interiori.

7

Così stanno dunque le cose. La presenza o meno della prospettiva nella pittura di un intero periodo storico non può affatto essere considerata una semplice questione di abilità o non abilità dell'artista, ma ha le sue origini a un livello molto più profondo, nelle decisioni di una volontà radicale che dà il suo impulso creativo in una direzione anziché in un'altra. La nostra tesi – e ci torneremo sopra ripetutamente – è che, in quelle fasi storiche della creatività artistica in cui non si osserva l'utilizzo della prospettiva, i creatori delle arti figurative non è che «non sapevano», ma non volevano utilizzarla o, più precisamente, volevano utilizzare un principio figurativo *diverso* da quello della prospettiva, e volevano così perché il genio del tempo comprende e sente il mondo in un modo che racchiude in sé in maniera immanente anche *questo procedimento* figurativo. In altri periodi, invece, si dimentica il senso e il significato di una raffigurazione libera dalle leggi della prospettiva, si perde del tutto qualsiasi propensione verso di essa, perché la concezione della vita tipica di quel determinato periodo, che nel frattempo è completamente mutata, porta a una rappresentazione prospettica del mondo. Entrambe le situazioni hanno una loro coerenza interna, una logica stringente che in sostanza è estremamente elementare, e il fatto che questa logica non si manifesti subito in tutta la sua forza *non* dipende dalla sua complessità, ma dall'ambiguità dello spirito del tempo, che oscilla tra due modi di autodefinirsi che si escludono reciprocamente.

In ultima analisi, in effetti, ci sono soltanto due tipi di esperienza del mondo, l'esperienza umana in senso lato e l'esperienza «scientifica», cioè kantiana, così come ci sono soltanto due atteggiamenti nei confronti della vita,

interiore ed *esteriore*, e due tipi di cultura, quella creativo-contemplativa e quella meccanico-rapace. Tutto il problema sta nella scelta dell'una o dell'altra via, la via della notte medioevale o la via del giorno luminoso della cultura; tutto il resto, poi, è determinato con assoluta consequenzialità, come su un libro stampato. Ma queste fasi della cultura che si alternano nella storia non si separano di colpo l'una dall'altra, e ciò a causa dell'indeterminatezza in cui si trova nei singoli periodi lo spirito stesso, che si è già stancato di una fase ma non si è ancora lasciato conquistare dall'altra. Senza addentrarci ora nel significato delle violazioni prospettiche – torneremo a occuparci in seguito di tale problema con una forza di persuasione psicologica maggiore –, ricordiamo soltanto il fatto che nella pittura medioevale tali violazioni non si presentano affatto occasionalmente, e ora in un modo ora in un altro, ma sono soggette a un sistema ben definito: le linee di fuga parallele divergono *sempre* all'orizzonte, e inoltre la cosa è tanto più evidente quanto più è necessario mettere in risalto l'oggetto da loro delimitato. Se nelle particolarità dei rilievi egizi noi vediamo non il frutto casuale di una qualche ignoranza, ma un metodo artistico – giacché queste particolarità si incontrano non una o due volte, ma migliaia e decine di migliaia di volte, risultando quindi intenzionali –, così, per un motivo analogo, non si può non riconoscere la presenza di un vero e proprio metodo anche nel modo originale in cui vengono violate le leggi della prospettiva nell'arte medioevale. E anche da un punto di vista psicologico, poi, non è possibile immaginare che, nel corso di molti secoli, genti forti e profonde che avevano saputo costruire una cultura originale non siano state in grado di notare un fatto così elementare, così inconfutabile e, si può anche dire, così clamoroso come la convergenza all'orizzonte delle linee parallele.

E se questo ancora non basta, ecco un'altra prova: per quel che concerne la mancanza di prospettiva, o, per essere

più esatti, per quel che concerne la prospettiva rovesciata, i disegni dei bambini ricordano indiscutibilmente i disegni medioevali, nonostante tutti gli sforzi degli insegnanti per inculcare loro le regole della prospettiva lineare; ed è solo con la perdita del rapporto immediato col mondo che i bambini abbandonano la prospettiva rovesciata e si assoggettano allo schema che viene loro trasmesso. Così si comportano *tutti* i bambini, indipendentemente gli uni dagli altri. E ciò significa che qui non abbiamo a che fare con una semplice casualità, e neppure con l'invenzione arbitraria di qualcuno di loro che si mette a bizantineggiare, ma con un metodo figurativo che deriva dal carattere di una precisa sintesi percettiva del mondo. Siccome il pensiero infantile non è un pensiero ridotto, ma un *tipo* particolare di pensiero,[33] che oltre tutto può raggiungere qualsiasi grado di perfezione sino alla genialità, e che anzi è particolarmente vicino alla genialità, bisogna ammettere che, nella raffigurazione del mondo, anche la prospettiva rovesciata non è affatto una prospettiva lineare non riuscita, incompresa e non studiata sino in fondo, ma un vero e proprio modo originale di afferrare il mondo, col quale bisogna fare i conti come con un procedimento figurativo maturo e a sé stante, che si può anche odiare, come un procedimento ostile, ma del quale comunque non è consono parlare con commiserazione o con protettiva indulgenza.

8

In effetti nel XIV secolo, in Occidente, la nuova concezione del mondo è caratterizzata anche da un nuovo atteggiamento nei confronti della prospettiva.

Come è noto, i primi e più sommessi refoli del naturalismo, dell'umanesimo e della Riforma cominciarono a spirare da quell'innocente «pecorella di Dio» che fu Francesco d'Assisi, il quale venne canonizzato per rendersene immuni e per il semplice motivo che non avevano fatto in tempo a mandarlo al rogo. La prima manifestazione del francescanesimo nel campo dell'arte fu invece il giottismo.

L'opera di Giotto, di solito, viene associata mentalmente all'idea di Medioevo, ma è un errore. Giotto guarda altrove. Il suo «genio allegro e felice, alla maniera italiana», fecondo e leggero, era incline a gettare sulla vita lo sguardo poco profondo del Rinascimento. «Fu, come si è detto, Giotto ingegnoso, e piacevole molto, e» dice Vasari «ne' motti argutissimo, de' quali n'è anco viva memoria in questa città».[34] E tuttavia va detto che quelli che ancora oggi si ripetono sono piuttosto sconci e volgari, e molti di essi anche irrispettosi della religione. Sotto il velo dei soggetti religiosi si può avvertire in lui uno spirito mondano, satirico, sensuale e persino positivistico, ostile all'ascetismo. Pur alimentandosi dei frutti maturi dell'epoca che lo aveva preceduto, egli respira ormai un'altra atmosfera. «Anche se nacque in un secolo mistico, egli non fu un vero mistico, e anche se fu amico di Dante non gli assomigliò affatto» scrive di Giotto Hippolyte Taine.[35] Là dove Dante mena i fendenti di una santa collera, Giotto canzona e censura non la distruzione dell'ideale, ma l'ideale stesso. Lui, che aveva dipinto il *Matrimonio di san*

Francesco con Madonna Povertà, in una sua poesia si prende gioco dell'ideale stesso di povertà.

> Di quella povertà, ch'eletta pare,
> si può veder per chiara esperienza
> che senza usar fallenza
> s'osserva o no, non sì come si conta;
> e l'osservanza non è da lodare,
> perché discrezion né conoscenza,
> o alcuna valenza
> di costumi o virtudi le s'affronta.
> Certo parmi grand'onta
> chiamar virtute quel che spegne il bene;
> e molto mal s'avviene
> cosa bestial preporre alle virtute
> le qua' donan salute;
> ad ogni savio intendimento accetta:
> e chi più vale, in ciò più si diletta.[36]

Si fa fatica a credere che questa esplicita preferenza accordata alla gloria mondana a detrimento del lavoro ascetico del dominio di sé sia uscita dalla penna di un amico di Dante. Ma così è; e del resto, oltre a Dante, Giotto aveva anche altri amici, epicurei e negatori di Dio. Egli si era forgiato un ideale di cultura universale e umanistica, e si immagina la vita secondo lo spirito dei liberi pensatori del Rinascimento, come felicità terrena e progresso dell'uomo, con la sottomissione di tutto il resto all'obiettivo fondamentale: il pieno e perfetto sviluppo di tutte le forze naturali; il primo posto, qui, appartiene agli inventori dell'utile e del bello. E lui stesso aspira a essere come loro, il prototipo del più tipico genio del tempo: Leonardo. Scrive ancora Vasari: «E perché oltre quello, che aveva Giotto da natura, fu studiosissimo, et andò sempre nuove cose pensando, e dalla natura cavando, meritò d'esser chiamato Discepolo della natura, e non d'altri ... Dipinse ... certi paesi, pieni d'alberi e di scogli, che fu cosa nuova in que'

tempi».[37] Ancora permeato della linfa benefica del Medioevo, e pur non essendo lui un naturalista, fu però il primo ad avvertire la brezza antelucana del naturalismo e se ne fece araldo.

Padre del paesaggio contemporaneo, Giotto introduce il procedimento dell'architettura dipinta con il sistema del *trompe l'œil* e risolve a occhio, con un successo stupefacente per il suo tempo, alcuni arditi problemi prospettici. Gli storici dell'arte dubitano che Giotto conoscesse le leggi della prospettiva: se ciò fosse esatto dimostrerebbe anche, con una consequenzialità ovvia, che, quando l'occhio cominciò a lasciarsi guidare dalla ricerca interiore della prospettiva, quasi immediatamente seppe trovarla, sia pur in una forma ancora imperfetta. Giotto non solo non commette grossolani errori di prospettiva ma, al contrario, sembra quasi giocare con essa, ponendosi complessi problemi prospettici che poi risolve in maniera penetrante e del tutto soddisfacente; in particolare, le linee di fuga parallele convergono all'orizzonte in un unico punto. Inoltre, negli affreschi della basilica superiore di San Francesco ad Assisi, Giotto inaugura una pittura murale che assume «il significato di qualcosa di autonomo, e che sembra quasi rivaleggiare con l'architettura». L'affresco «non è una decorazione murale con un soggetto», ma «la visione di alcune azioni attraverso il muro».[38] È degno di attenzione il fatto che in seguito Giotto ricorse raramente a questo procedimento troppo audace per l'epoca, come raramente vi ricorsero tutti i suoi discepoli più vicini, mentre nel XV secolo un'architettura di questo tipo diventa la regola generale, e nei secoli XVI e XVII porta poi al decisivo arricchimento della pittura architettonica in edifici assolutamente semplici e banali, privi di qualsiasi ornamento architettonico reale.[39] Se ne deve trarre la conclusione che, se successivamente il padre della pittura contemporanea non ricorre più a tale procedimento, non è perché non lo conoscesse, ma perché il suo genio artistico,

che nel frattempo era maturato, aveva cioè preso coscienza di sé nella sfera dell'arte pura, si sentì estraneo a una prospettiva produttrice di inganni o, per lo meno, si liberò dall'idea della sua obbligatorietà; così come successivamente, a quanto pare, si attenuò anche il suo umanesimo razionalistico.

9

Ma, allora, da dove ha preso le mosse Giotto? O, in altre parole, da dove gli è venuta la capacità di servirsi della prospettiva? Le analogie storiche e il significato intrinseco della prospettiva nella pittura ci suggeriscono una risposta che conosciamo già. Quando si comincia a mettere in dubbio il carattere assoluto del teocentrismo e insieme alla musica delle sfere celesti prende a risuonare la musica della terra (intendendo qui, per «terra», l'autoaffermazione dell'«io» umano), allora inizia anche il tentativo di sostituire la realtà, che nel frattempo è stata avvolta dall'oscurità e dalla nebbia, con delle copie e dei fantasmi; al posto della teurgia si pone poi un'arte illusionistica, e al posto dell'azione divina si pone il teatro.

Viene naturale pensare che Giotto abbia sviluppato l'abitudine e il gusto per il *trompe l'œil* prospettico a partire dalle *scenografie teatrali*: un precedente simile lo abbiamo già visto in ciò che dice Vitruvio a proposito dell'allestimento delle tragedie di Eschilo e del ruolo che vi aveva avuto Anassagora. Un identico passaggio dalla teurgia a una visione laica, quale fu quello rappresentato nell'antica Grecia dalle tragedie – di Eschilo, quindi di Sofocle e, da ultimo, di Euripide – che progressivamente si erano allontanate dalla realtà mistica, o per essere più esatti dalla realtà misterica, è quello che, nello sviluppo del teatro dell'Età moderna, ha visto scomparire i misteri e sorgere il dramma moderno. Stando a quanto dicono gli storici dell'arte, è in effetti probabile che il paesaggio di Giotto sia nato veramente dalle scenografie di quelli che allora si chiamavano «misteri»; e sarebbe proprio per questo, aggiungiamo noi, che tale paesaggio non avrebbe potuto non sottostare al principio della scenografia illusionista, cioè alla prospettiva. Per non dare l'idea di fare

affermazioni senza fondamento, avvaloreremo le nostre osservazioni con il parere di uno storico dell'arte che ha un indirizzo di pensiero lontano dal nostro. «In che cosa il paesaggio di Giotto dipendeva dalle scenografie dei misteri?» si chiede Aleksandr Benois, per poi rispondersi lui stesso: «In certi punti questa dipendenza è tanto evidente (nella forma di piccolissime casette e padiglioni che ricordano elementi di scena, nella forma di rocce simili a piatti scenari ritagliati nel cartone) che non si può in alcun modo mettere in dubbio l'influenza esercitata sulla sua pittura dall'allestimento di questi spettacoli religiosi: è molto facile, per noi, vedere in determinati affreschi la diretta trasposizione di alcune scene di tali rappresentazioni. Va tuttavia detto che, proprio nei dipinti che possono essere attribuiti a Giotto con certezza, questa dipendenza diventa sempre meno evidente e, ogni volta, si presenta in una forma radicalmente rielaborata, secondo le convenzioni della pittura monumentale».[40]

In altre parole Giotto, maturando come artista puro, si allontana progressivamente dalle scenografie, le quali, oltre tutto, essendo il prodotto di un lavoro di bottega, ben difficilmente erano opera di una sola persona. L'innovazione di Giotto, quindi, consisteva non tanto nell'uso della prospettiva in quanto tale, ma nell'impiego pittorico di questo strumento preso a prestito da un'arte applicata e popolare, esattamente come avevano fatto Petrarca e Dante trasferendo in poesia la lingua volgare. In ultima istanza, si può arguire che la conoscenza o, per lo meno, la capacità di utilizzare i procedimenti della prospettiva, intesa come «misteriosa scienza della prospettiva»,[41] per servirsi dell'espressione di Albrecht Dürer, era qualcosa che già esisteva, e forse era sempre esistito, fra i maestri che dipingevano le scenografie per i misteri, anche se la pittura, nel senso più rigoroso del termine, evitava procedimenti di questo tipo. Ma poteva forse non conoscerli? È difficile crederlo, specie se si considera che

gli *Elementi di geometria* di Euclide erano ben conosciuti. Già Dürer, nelle sue *Istruzioni sulle misurazioni*,[42] che uscì nel 1525 e che conteneva uno studio della prospettiva, inizia il primo libro del trattato con delle parole che indicano chiaramente come la teoria della prospettiva rappresentasse un'assai piccola novità rispetto alla geometria elementare – un'assai piccola novità, ovviamente, per la coscienza della gente di quel tempo: «Il profondissimo Euclide ha già esposto i fondamenti della geometria» scrive Dürer «e, per chi li conosce già bene, quanto scritto qui sarà superfluo».[43]

La prospettiva elementare era quindi nota da tempo: era nota anche se non andava al di là dell'anticamera della grande arte.

Ma, nella misura in cui la concezione religiosa del mondo tipica del Medioevo si secolarizza, l'azione puramente religiosa degenera nella semiteatralità dei misteri e l'icona decade nella cosiddetta pittura religiosa, dove sempre più spesso il soggetto religioso diventa soltanto un *pretesto* per la raffigurazione dei corpi e dei paesaggi. Da Firenze si propaga un'ondata di secolarizzazione; e a Firenze i discepoli di Giotto scoprirono e poi diffusero i princìpi della pittura naturalistica come modello artistico.

Giotto stesso e, sulle sue orme, Giovanni da Milano e soprattutto Altichiero e Avanzo realizzano audaci costruzioni prospettiche. È naturale che queste sperimentazioni artistiche, esattamente come le tradizioni parzialmente attinte dalle opere di Vitruvio e di Euclide, andassero poi a costituire la base di un sistema teorico nel quale la dottrina della prospettiva doveva essere formulata in maniera completa e argomentata. I fondamenti scientifici che, dopo un secolo di rielaborazione, diedero «l'arte di Leonardo e di Michelangelo» vennero dunque scoperti e sviluppati a Firenze. Non sono giunte fino a noi le opere di due teorici del tempo: Paolo dell'Abbaco (1366) e Biagio da Parma, che fu a lui posteriore. Ma con ogni probabilità

furono proprio loro, in sostanza, a preparare il terreno sul quale, a partire dall'inizio del XV secolo, avrebbero poi lavorato i principali teorici della dottrina della prospettiva:[44] Filippo Brunelleschi (1377-1446)[45] e Paolo Uccello (1397-1475), quindi Leon Battista Alberti, Piero della Francesca (1420 ca.-1492) e, infine, una serie di scultori tra i quali va ricordato in particolare Donatello (1386-1466). La grande influenza esercitata da questi ricercatori era determinata dal fatto che essi non si limitavano a elaborare teoricamente le regole della prospettiva, ma applicavano poi le loro scoperte alla pittura illusionistica. Ne sono un esempio gli affreschi che raffigurano monumenti, e che denotano un'enorme padronanza delle leggi della prospettiva, realizzati sulle pareti del duomo di Firenze da Paolo Uccello nel 1436 e dal Castagno nel 1435;[46] e tale è anche l'affresco scenografico realizzato in Sant'Apollonia a Firenze da Andrea del Castagno (1390-1457).[47] «Tutto il suo severo ornamento – il pavimento a scacchiera, il soffitto a cassettoni, le rosette e i pannelli alle pareti – è raffigurato con una precisione ossessiva per ottenere l'impressione generale della profondità (noi parleremmo di "stereoscopia"). E questa impressione è così ben conseguita che tutta la scena, nella sua immobilità, ha l'aspetto di un gruppo uscito da un museo delle cere – un "museo delle cere geniale", ovviamente»[48] nota con involontario sarcasmo un partigiano della prospettiva e del Rinascimento. Anche Piero della Francesca lascia un manuale di prospettiva, dal titolo *De perspectiva pingendi*.[49] Nella sua opera in tre volumi *Sulla pittura*, terminata entro il 1446 e pubblicata poi a Norimberga nel 1511, Leon Battista Alberti (1404-1472) sviluppa i fondamenti della nuova scienza e li illustra nell'applicazione alla pittura architettonica. Masaccio (1401-1429) e i suoi discepoli Benozzo Gozzoli (1420-1498)[50] e fra' Filippo Lippi (1406-1469) cercano di utilizzare la scienza della prospettiva nella loro pittura,

finché, alla fine, non si cimenta in questi stessi problemi teorici e pratici Leonardo da Vinci (1452-1519), e finché, ancora, Raffaello Sanzio (1483-1520) e Michelangelo Buonarroti (1475-1564) non giungono a dare alla prospettiva pieno sviluppo.

10

Non proseguiremo oltre nel delineare le tappe che hanno caratterizzato lo sviluppo teorico e artistico della prospettiva nel periodo storico che ha immediatamente preceduto il nostro, tanto più che il suo studio è per lo più passato nelle mani dei matematici e si è ormai allontanato dagli interessi immediati dell'arte: del resto, le non molte cose che qui sono state appena accennate *non* avevano lo scopo di fornire delle informazioni storiche in quanto tali, che oltre tutto erano già universalmente note; si voleva invece fare qualcosa di completamente diverso, e cioè ricordare la complessità e la durata di questo sviluppo, che venne concluso solo nel XVIII secolo da Lambert e in seguito, come una branca della geometria descrittiva, dalle opere di Loria, Aschieri ed Enriques in Italia, di Chasles e Poncelet in Francia, di Staudt, Fiedler, Wiener, Küpper e Burmester in Germania, di Wilson in America e di altri ancora, rientrando tale geometria nell'alveo comune di una disciplina matematica straordinariamente vasta e importante qual è la *geometria proiettiva*.[51]

Ne dobbiamo dedurre che, quale che sia il nostro giudizio circa la prospettiva nella sua sostanza, non abbiamo alcun diritto di considerarla come un modo semplice e naturale di vedere il mondo, intrinsecamente proprio all'occhio umano in quanto tale. Il fatto che nel corso di tanti secoli tutta una serie di grandi pensatori e di pittori di vastissima esperienza, con la collaborazione di matematici di prim'ordine, abbia sentito la necessità di elaborare una dottrina della prospettiva, e ancor di più il fatto evidente che ciò sia avvenuto *dopo* aver individuato i tratti fondamentali della proiezione prospettica del mondo, ci induce a pensare che, quando si parla di storia dell'elaborazione della prospettiva, *non* si tratti affatto

della semplice sistematizzazione di una qualche *psicofisiologia* umana già presente, *ma della rieducazione forzata di tale psicofisiologia nel senso delle esigenze astratte di una nuova concezione del mondo*, la quale è essenzialmente antiartistica, cioè in buona sostanza esclude da sé l'arte, e in particolare l'arte figurativa.

Ma l'anima del Rinascimento, e in generale l'anima dell'Età moderna, è un'anima divisa, scissa, dualistica nelle sue idee. Da questo punto di vista, l'arte ne ha tratto vantaggio. Fortunatamente, la viva creazione non si assoggettò alle esigenze del raziocinio, e di fatto l'arte poté seguire vie ben diverse da quelle annunciate nelle dichiarazioni astratte. C'è a tal proposito una circostanza che è degna insieme di attenzione e ilarità: perfino gli stessi artisti che avevano teorizzato la prospettiva, pur parlando di regole prospettiche che loro stessi prescrivevano e di cui già conoscevano i segreti, cedettero, nel raffigurare il mondo, alla sensibilità artistica immediata; e così tutti, ma proprio tutti, incorrevano in «svarioni» ed «errori» grossolani che disattendevano le esigenze della prospettiva. E tuttavia lo studio dei loro dipinti mostra che la loro forza dipendeva esattamente da questi «errori» e da questi «svarioni». E allora è proprio il caso di dire:

> *und predigen öffentlich Wasser*.[52]

Adesso non c'è il tempo per addentrarsi in un'analisi particolareggiata delle opere d'arte, e per dimostrare quanto si è appena detto ci dovremo accontentare di alcuni esempi tipici, e per di più considerandoli solo superficialmente e senza spiegare cosa significhi di preciso, dal punto di vista estetico, la loro non conformità allo schema prospettico. Ma per essere il più chiari possibile ricorderemo, oltre tutto con parole altrui, in che cosa consista l'obiettivo di quanti seguono le regole della prospettiva, ossia la famigerata «unità prospettica».

Nel momento di massima fioritura della fede nella prospettiva e del suo culto, negli anni Settanta del XIX secolo, Guido Schreiber scrisse un manuale di prospettiva, la cui seconda edizione venne rivista da August Friedrich Viehweger, architetto e professore di prospettiva presso l'Accademia di Belle Arti di Lipsia, e fu corredata dalla prefazione di Ludwig Nieper, docente e rettore di quella stessa Accademia.[53] A prima vista, insomma, qualcosa che poggia su solide basi e di grande autorevolezza! Ora, in questo manuale, nel capitolo sull'«unità prospettica», si può leggere quanto segue:

«Ogni disegno che pretenda di conseguire un effetto prospettico deve attribuire in partenza un *posto* ben determinato al disegnatore o allo spettatore. Il disegno, in tal senso, deve avere un *unico* punto di vista, un *unico orizzonte*, un'*unica* scala di grandezze. È in funzione di questo *unico* punto di vista, fra l'altro, che devono essere orientate tutte le linee di fuga perpendicolari convergenti verso il fondo delle raffigurazioni. Allo stesso modo, su questo *unico* orizzonte devono essere situati i punti di fuga di tutte le altre linee perpendicolari; una giusta *proporzione di grandezze* deve presiedere a tutta la raffigurazione. È questo ciò che si dovrebbe intendere con *unità prospettica*. Se si dipinge un quadro dal vero, sarà più che sufficiente prestare un minimo di attenzione a queste condizioni, e tutto il resto, fino a un certo punto, verrà da sé».[54]

Ciò significa dunque che:

La violazione dell'unicità del punto di vista, dell'unicità dell'orizzonte e dell'unicità della scala di grandezze è di per se stessa la violazione dell'unità prospettica della raffigurazione. Ora:

Se c'è un fautore della prospettiva, questi è evidentemente Leonardo. La sua *Ultima cena*, fermento artistico di tutte le Vite di Gesù teologiche che verranno in seguito, ha l'obiettivo di cancellare la delimitazione

spaziale che intercorre fra *quel* mondo, il mondo evangelico, e *questo* mondo, il mondo della vita di tutti i giorni, e di mostrare che Cristo ha un *valore* particolare, ma non una *realtà* particolare. Ciò che si trova nell'affresco è un allestimento scenico, ma non uno spazio particolare imparagonabile al nostro. E questa scena non è nient'altro che un prolungamento dello spazio della stanza; il nostro sguardo, e insieme tutto il nostro essere, è attratto da questa fuga prospettica che ci porta verso l'occhio destro del personaggio principale. Noi non vediamo la realtà, ma sperimentiamo un fenomeno visivo; ed è come se spiassimo da una fessura, con freddezza e curiosità, senza venerazione, senza pietà e, tanto più, senza il pathos della distanza. In questa scena regnano le leggi dello spazio kantiano e della meccanica newtoniana. E questo è chiaro. Ma se fosse *solo* così, non ci sarebbe mai stata nessun'*Ultima cena*. E proprio Leonardo sottolinea il *valore* particolare di ciò che sta avvenendo violando l'unicità della *scala di grandezze*. Una semplice misurazione, infatti, mostra facilmente che la stanza dove viene consumata l'ultima cena raggiunge, in altezza, appena il doppio della statura di un uomo, mentre in larghezza è tre volte la statura di un uomo, così che l'ambiente non è assolutamente commisurato né al numero di persone che vi si trovano né alla grandiosità dell'evento. E tuttavia il soffitto non risulta opprimente, e le piccole dimensioni della stanza danno al quadro un'intensità e una pienezza drammatiche. In maniera impercettibile, ma puntuale, il maestro si è servito di una violazione della prospettiva[55] ben nota fin dal tempo degli egizi: ha utilizzato unità di misura differenti per i personaggi e per l'ambiente circostante e, avendo ridotto le dimensioni di quest'ultimo, oltre tutto in maniera diversa nelle diverse direzioni, ha di per ciò stesso messo in risalto i personaggi e conferito a una modesta cena di addio la portata di un evento storico universale e, più ancora, di vero centro della storia. Con la

violazione dell’unità prospettica si manifestava in maniera evidente il dualismo dell’anima rinascimentale, ma nello stesso tempo il quadro acquisiva una non meno evidente forza di persuasione estetica.

Tutti sappiamo quale grandiosa impressione produca l’architettura raffigurata nella *Scuola di Atene* di Raffaello.[56] Se volessimo descrivere a memoria l’impressione suscitata da queste volte, verrebbe da paragonarle, ad esempio, alla cattedrale di Cristo Salvatore[57] a Mosca: le volte, infatti, sembrano avere la stessa altezza della chiesa. Ma, se si misura l’altezza delle colonne, ci si rende conto che queste sono poco più del doppio della statura dei personaggi raffigurati, così che l’intero edificio, apparentemente tanto sfarzoso, qualora lo si dovesse costruire davvero risulterebbe estremamente modesto, insignificante. Anche in questo caso il procedimento adottato dall’artista è molto semplice. «Ha preso due punti di vista, disposti su due orizzonti diversi. A partire dal punto di vista superiore ha disegnato il pavimento e tutto il gruppo dei personaggi, mentre a partire dal punto di vista inferiore ha disegnato le volte e, in generale, tutta la parte superiore del quadro. Se le persone raffigurate avessero lo stesso punto di fuga delle linee del soffitto, le teste delle persone che si trovano verso il fondo scivolerebbero in basso e sarebbero coperte dalle persone che stanno davanti, il che nuocerebbe al quadro. Il punto di fuga delle linee del soffitto si trova nella mano destra della figura centrale (Aristotele), il quale tiene un libro nella mano sinistra e con la destra sembra indicare la terra. Se si tracciasse fino a questo punto la linea che parte dalla testa di Alessandro, prima figura alla destra di Platone (quello con il braccio alzato), si noterebbe facilmente quanto avrebbe dovuto essere rimpicciolita l’ultima figura di questo gruppo. Lo stesso vale anche per i gruppi che si trovano alla destra dello spettatore. Proprio per nascondere questo errore di prospettiva, Raffaello ha

posto dei personaggi sul fondo del quadro, mascherando così le linee del pavimento che si dirigono verso l'orizzonte».[58]

Tra gli altri quadri di Raffaello ricorderemo almeno *La visione di Ezechiele*. Qui ci sono diversi punti di vista e diversi orizzonti: lo spazio della visione non è coordinato con lo spazio del mondo terreno, ed era assolutamente necessario fare così perché, in caso contrario, colui che siede fra i cherubini sarebbe sembrato soltanto un uomo che, a dispetto delle leggi della meccanica, non cade dall'alto. (In questo quadro, come in molti altri di Raffaello, osserviamo l'equilibrio di due princìpi, quello prospettico e quello non prospettico, che corrisponde alla pacifica coesistenza di due mondi e di due spazi. E la cosa non sconvolge, ma intenerisce, come se davanti a noi, all'improvviso, si aprisse silenziosamente il velo di un altro mondo, e ai nostri occhi si presentasse non una scena, non un'illusione di questo mondo, ma un'altra *realtà*, pienamente autentica benché non faccia irruzione *quaggiù*. Un'allusione a questa caratteristica della sua concezione di spazio ci viene offerto da Raffaello nella *Madonna Sistina*, attraverso i tendaggi aperti).

Come esatto contrario della *Visione di Ezechiele*, si può indicare ad esempio un dipinto di Tintoretto che si trova all'Accademia di Venezia, *L'apostolo Marco che libera uno schiavo dal martirio*. L'apparizione di san Marco è raffigurata nello stesso spazio in cui si trovano anche gli altri personaggi, e la visione celeste sembra una massa corporea sul punto di cadere sulla testa dei testimoni del miracolo. Non bisogna qui dimenticare gli artifici naturalistici tipici del lavoro di Tintoretto, che appendeva al soffitto figure di cera per riprodurre i loro scorci in maniera naturalisticamente esatta. E in effetti la visione celeste risulta nulla più che una forma di cera sospesa come gli angioletti di un albero di Natale. A produrre

questo fallimento artistico è stata appunto la fusione di spazi eterogenei.

Ma molto spesso si osserva anche l'impiego simultaneo di due spazi, uno prospettico e l'altro non prospettico – in particolare nella raffigurazione di visioni e di apparizioni miracolose; tali sono, ad esempio, alcune opere di Rembrandt, anche se poi è solo con molte riserve che si può parlare del carattere prospettico delle loro parti. Questo procedimento costituisce il tratto caratteristico di Doménikos Theotokópoulos, detto El Greco. *Il sogno di Filippo II*, *La sepoltura del conte di Orgaz*, *La discesa dello Spirito Santo*, *La veduta di Toledo* e altre sue opere sono nettamente divise in almeno due spazi diversi, con lo spazio della realtà spirituale chiaramente separato dallo spazio della realtà sensibile. Ed è appunto questo che conferisce ai quadri di El Greco una particolare forza persuasiva.

Sarebbe tuttavia sbagliato pensare che solo i soggetti mistici richiedano la violazione della prospettiva. Prendiamo ad esempio il *Paesaggio fiammingo* di Rubens che si trova alla Galleria degli Uffizi:[59] la parte centrale segue più o meno le leggi della prospettiva, e il suo spazio attira, mentre le parti laterali seguono quelle della prospettiva rovesciata, e i loro spazi respingono la visione appercettiva. Ne risulta la formazione di due possenti vortici visivi che riempiono meravigliosamente il soggetto prosaico.

Un identico equilibrio dei due princìpi di spazialità caratterizza *La conversione di san Paolo* di Michelangelo. Nel suo *Giudizio universale* si osserva invece una spazialità completamente diversa. L'affresco presenta una sorta di pendenza: quanto più un determinato punto si trova in alto nel dipinto, tanto più il punto raffigurato risulta lontano dallo spettatore. Di conseguenza, nella misura in cui si alza lo sguardo, l'occhio dovrebbe incontrare delle figure sempre più piccole, in virtù dello scorcio prospettico. Il che è evidente, fra l'altro, dal fatto che le figure che si trovano

in basso nascondono quelle che si trovano in alto. Ma per quanto riguarda invece le loro dimensioni, la grandezza delle figure *aumenta* a mano a mano che si innalzano nell'affresco, cioè a mano a mano che si allontanano dallo spettatore. Tale è la caratteristica di *questo* spazio spirituale: quanto più in esso una cosa è lontana, tanto più è grande, mentre quanto più è vicina, tanto più è piccola. Questa è la *prospettiva rovesciata*. Una volta notata, e per giunta così coerentemente realizzata, cominciamo a percepire la *nostra* assoluta incommensurabilità con lo spazio dell'affresco. Non ci sentiamo attirati in questo spazio; anzi, esso ci allontana da sé come un mare di mercurio respingerebbe il nostro corpo. Benché sia visibile, esso resta trascendente rispetto a noi, che pensiamo secondo i paradigmi di Kant e di Euclide. E Michelangelo, pur essendo vissuto in epoca barocca, si trovava ora nel Medioevo passato ora in un Medioevo futuro: era contemporaneo e assolutamente non contemporaneo a Leonardo.

11

Quando ci si imbatte per la prima volta in uno scostamento dalle regole della prospettiva, l'assenza di unità prospettica viene considerata un difetto occasionale dell'artista, una particolare malattia del suo lavoro. Ma un minimo di attenzione in più ci fa rapidamente scoprire errori simili quasi in *ogni* opera, e la mancanza di prospettiva comincia allora a essere valutata non più come una patologia, ma come la fisiologia dell'arte figurativa.

E qui sorge inevitabile una domanda: può esistere arte figurativa *senza* trasformazione prospettica? L'obiettivo dell'arte, in effetti, è quello di restituire una certa integrità spaziale, un mondo particolare, chiuso in se stesso, ma contenuto nei limiti della cornice non in maniera meccanica bensì in virtù di specifiche forze interiori. Invece, un semplice frammento dello spazio naturale, una fotografia, intesa come un pezzo di spazio, per sua stessa natura non può che condurre al di là dei propri limiti, oltre i confini della sua cornice, perché essa è soltanto una *parte*, meccanicamente separata dal tutto. Di conseguenza, la prima esigenza che si presenta all'artista è quella di riorganizzare in un insieme conchiuso il frammento di spazio che si è scelto come materiale; si tratta cioè di eliminare i rapporti prospettici, la cui funzione fondamentale è l'unità kantiana dell'esperienza nella sua totalità, unità che si esprime nella necessità di passare da ogni singola esperienza alle altre e nell'impossibilità di trovare un ambito autosufficiente. Che poi nell'esperienza esista o meno la prospettiva è già un'altra questione, e non è questo il luogo per risolverla. Ma che ci sia o non ci sia, resta comunque il fatto che la sua funzione è ben determinata ed è essenzialmente in contraddizione con l'opera pittorica in quanto tale, a patto che quest'ultima

non si venda ad altre attività che hanno bisogno dell'«arte delle copie», delle illusioni di un immaginario proseguimento dell'esperienza sensibile che nella realtà *non esiste* affatto.

Se teniamo presente quanto detto fin qui, non ci dovremmo più stupire a questo punto di notare due punti di vista e due orizzonti nella *Cena in casa di Simone* di Paolo Veronese, almeno due orizzonti nella sua *Battaglia di Lepanto*, diversi punti di vista distribuiti lungo un'unica linea dell'orizzonte nel quadro di Horace Vernet *Presa della smalah di Abd-el-Kader*, moltissime incongruenze prospettiche nei paesaggi di Swanevelt, come anche di Rubens, ecc. ecc., e in molti altri quadri; e capiremo anche perché in dotti manuali di prospettiva si diano perfino dei consigli sul modo in cui violare l'unità prospettica senza che ciò sia troppo evidente (per i partigiani di tale unità, ovviamente), e in quali casi sia necessario ricorrere a queste «trasgressioni».[60] In particolare, si raccomanda di distribuire i punti di fuga delle perpendicolari al piano del quadro lungo una determinata curva, per esempio lungo il contorno delle normali a una certa ellisse.[61] E anche se molto lontani dagli obiettivi loro assegnati da un'arte che mira a dipingere l'essere nella sua autenticità, è da moltissimo tempo che i pittori si servono di simili scostamenti dall'unità prospettica.

È tale, ad esempio, il famoso quadro di Paolo Veronese (1528-1588) *Le nozze di Cana*, conservato al Louvre: secondo le indicazioni degli esperti, in questo quadro ci sono *sette* punti di vista e *cinque* orizzonti.[62] François Bossuet ha provato a disegnare uno schizzo «corretto» della sua architettura, dandone cioè una raffigurazione rigorosamente prospettica, e ha concluso che il quadro conservava «nella sua sostanza lo stesso ordine e la stessa bellezza».[63] È veramente fantastica questa idea che grandissimi capolavori artistici si possano così facilmente «correggere»! Ma non sarebbe più giusto verificare e

correggere le proprie concezioni estetiche sulla base delle opere d'arte storicamente esistenti? Se davvero la rigorosa sottomissione alle regole della prospettiva non compromette di per sé la bellezza di un quadro che non è prospettico, questo non significa forse che, per lo meno da un punto di vista estetico, tanto la prospettiva quanto la sua assenza non sono affatto così importanti come credono invece i suoi fautori?

Vale la pena di ricordare che Albrecht Dürer, alla fine del 1506, abbandonò precipitosamente Firenze per andare a Bologna e apprendervi la «misteriosa arte della prospettiva». Ma i segreti della prospettiva venivano gelosamente custoditi e, dopo essersi lamentato della reticenza dei bolognesi, Dürer fu costretto ad andarsene senza aver saputo granché, finendo poi per dedicarsi in autonomia, a casa propria, alla scoperta di quegli stessi procedimenti, sui quali infine scrisse un trattato (che, per altro, non gli impedì di cadere a sua volta in evidenti «errori» prospettici).

Senza addentrarci in una disamina generale della sua opera, ricordiamo la sua creazione più perfetta, al cui proposito Franz Kugler, in uno studio (riconosciuto da un esperto di Dürer come «la caratterizzazione più completa e meglio riuscita»[64] dell'opera in questione), dice che «un artista che aveva realizzato un'opera simile poteva congedarsi dal mondo, perché ormai il suo scopo nell'arte era stato raggiunto: quest'opera lo situa incontestabilmente sullo stesso piano dei maestri più grandi, dei quali la storia dell'arte va giustamente orgogliosa».[65] Ci riferiamo ovviamente al dittico noto con il titolo *I quattro apostoli* e dipinto nel 1526, ossia *dopo* la pubblicazione delle *Istruzioni sulle misurazioni* e due anni prima della sua morte (Dürer morì infatti nel 1528). Ed ecco: in questo dittico le teste delle due figure che stanno in piedi in secondo piano sono *più grandi* di quelle delle figure che stanno davanti, così che il piano fondamentale

del rilievo greco viene mantenuto, anche se le figure non sono disposte su questo piano. Secondo la giusta osservazione di uno storico dell'arte, «è evidente che abbiamo qui a che fare con la cosiddetta "prospettiva rovesciata", in base alla quale gli oggetti che stanno dietro vengono raffigurati più grandi di quelli che stanno davanti».[66]

Va da sé che questo rovesciamento della prospettiva degli *Apostoli* non è frutto di una mancanza, ma testimonia il coraggio del genio che, seguendo la propria intuizione, rinuncia alle teorie più razionali, persino alle proprie, nella misura in cui richiederebbero un illusionismo pienamente cosciente. Che cosa può esserci, in effetti, di più preciso delle sue istruzioni sul chiaroscuro, che iniziano così: «Se vuoi dipingere dei quadri con un rilievo tale che la stessa vista possa esserne ingannata...»?[67] Questa è la sua teoria illusionistica; ma la sua opera non è illusionistica. In Dürer, dunque, la contraddizione (contraddizione caratteristica degli uomini di un'epoca di transizione!) fra la teoria e la pratica artistica era già annunciata dalla sua generale propensione verso uno stile medioevale e dall'impronta medioevale dei suoi fondamenti spirituali, pur in presenza di una *nuova* struttura di pensiero.

Comunque sia, persino i teorici della prospettiva non hanno rispettato e non hanno ritenuto necessario rispettare l'«unità prospettica della raffigurazione». E, dopo questo, come si potrebbe parlare ancora del carattere naturale dell'immagine prospettica del mondo? In che cosa sarebbe naturale questo carattere, che prima bisogna carpire quasi spiandolo e che poi, solo a prezzo di grandissimi sforzi e di una continua tensione della coscienza, si può sviluppare in modo da non commettere errori che trasgrediscano le regole appena apprese? Non ricordano piuttosto, queste regole, un complotto basato su convenzioni, e organizzato in nome di intenti teorici, contro la percezione naturale del mondo e a favore di un quadro fittizio della realtà che, secondo la concezione del mondo umanista, *bisogna* vedere, ma che l'occhio umano, nonostante tutto il suo allenamento, *non vede affatto*, e che l'artista si confessa incapace di vedere solo quando passa dalle costruzioni geometriche a ciò che effettivamente percepisce?

Fino a che punto il disegno prospettico non sia qualcosa di immediatamente comprensibile, ma al contrario sia piuttosto il prodotto di tutta una serie di complesse convenzioni artificiali, è una cosa di cui ci si può rendere conto in maniera assolutamente convincente se si considerano gli strumenti che lo stesso Albrecht Dürer ha splendidamente raffigurato nelle xilografie delle sue *Istruzioni sulle misurazioni*. Ma tanto sono belle queste incisioni, con il loro spazio chiuso e come asserragliato in se stesso, quanto è antiartistico il senso delle loro prescrizioni.

La funzione di questi strumenti è quella di dare al più maldestro dei disegnatori la possibilità di riprodurre qualsiasi oggetto in maniera puramente meccanica, cioè

senza alcun atto di sintesi visiva e, in un caso, addirittura *senza alcun occhio*. Uomo franco e non incline alle mezze parole, con i suoi strumenti Dürer fa capire che la prospettiva ha a che fare con tutto fuor che con la vista.

Uno di questi strumenti è fatto in tal modo: sul lato corto di un tavolo che ha la forma di un rettangolo allungato, perpendicolarmente alla superficie del tavolo stesso, è fissato un telaio rettangolare con un vetro. Sul lato opposto, parallelamente al telaio, è fissato un elemento rettangolare di legno il cui centro è incavato e contiene una lunga vite. Grazie a questa vite, un altro elemento perpendicolare al piano del tavolo si può muovere; al suo interno è poi inserito un perno di legno che, con l'aiuto di una serie di dentini, può essere fissato a diverse altezze ed è munito all'estremità superiore di un'assicella con un piccolo foro. È chiaro che questo dispositivo può fornire, sino a un certo punto, il *modello* della proiezione prospettica a partire dal forellino nell'assicella e fino alla superficie della lastra di vetro, e che guardando l'oggetto attraverso questo forellino se ne può tracciare la proiezione sul vetro.

In un altro strumento il punto di vista è stabilito in maniera fissa, anche in questo caso grazie a una speciale colonnina, mentre il piano di proiezione è costituito da una rete di fili che si incrociano tra di loro ad angolo retto; il disegno, invece, viene riportato su un foglio di carta quadrettata, appoggiato sul tavolo tra la colonnina e il reticolo verticale. Misurando le coordinate dei punti di proiezione sul reticolo, si possono trovare i punti corrispondenti sulla carta quadrettata.

Il terzo strumento di Dürer non ha già più alcun rapporto con la vista: il centro di proiezione, in questo caso, non è l'occhio, foss'anche immobilizzato artificialmente, ma un certo punto della parete al quale è fissato un anellino, cui è legato un lungo filo. Quest'ultimo arriva quasi sino a un telaio con un vetro, che è appoggiato verticalmente sul

tavolo. Il filo è teso e a esso è applicato un tubo visore che dirige il «raggio visivo» sul punto dell'oggetto, che dunque viene proiettato a partire dal luogo in cui è fissato il filo. In questo modo non è difficile segnare sul vetro, con una penna o un pennello, il punto di proiezione corrispondente al punto proiettato. Collimando successivamente i diversi punti dell'oggetto, il disegnatore lo proietterà sul vetro, ma non a partire da un «punto di vista», bensì da un «punto della parete»; la vista, in questo senso, svolge una funzione puramente accessoria.

Infine, nel caso del quarto strumento grafico, non c'è più *nessun* bisogno della vista, perché è sufficiente anche solo il tatto. È fatto in questo modo: in una parete della stanza nella quale si fa il rilievo di un determinato oggetto è conficcato un grosso ago con un'ampia cruna. Nella cruna è infilato un filo lungo e resistente, e in prossimità della stessa parete si appende al filo un piccolo peso. Di fronte alla parete c'è un tavolo, sul quale è appoggiato verticalmente un telaio rettangolare. A uno dei lati di questo telaio è fissato un battente che si può aprire e chiudere; nell'apertura del telaio vengono tesi due fili incrociati. L'oggetto che deve essere raffigurato viene posto sul tavolo, di fronte al telaio. Il filo di cui abbiamo parlato viene fatto passare attraverso il telaio, e alla sua estremità viene legato un chiodo. Così è fatto lo strumento. Mentre il modo di utilizzarlo è il seguente. A un assistente viene dato in mano il chiodo e gli viene chiesto, tenendo teso il lungo filo, di toccare con la testa del chiodo, uno dopo l'altro, tutti i punti principali dell'oggetto che deve essere raffigurato. Quindi l'«artista» muove i fili incrociati del telaio fino a farli coincidere con il filo lungo e poi segna con della cera il punto in cui si intersecano. Fatto questo, l'assistente allenta il filo lungo, mentre l'«artista», dopo aver socchiuso il battente del telaio, segna sul battente il punto in cui i fili si intersecano. Ripetendo molte volte questa operazione, si

potranno segnare sul suddetto battente i punti fondamentali della proiezione voluta.

Dopo aver descritto questi strumenti, c'è ancora bisogno di una qualche prova più grande del fatto che l'immagine prospettica del mondo non è assolutamente il modo naturale di percepire la realtà? Ci sono voluti *più di cinquecento* anni di educazione sociale perché l'occhio e la mano si abituassero alla prospettiva; ma senza apprendimento intenzionale né l'occhio né la mano di un bambino, e neppure di un adulto, si lasciano assoggettare a un simile addestramento e tengono in considerazione le regole dell'unità prospettica. E anche chi è passato attraverso questo particolare apprendimento cade in errori grossolani non appena viene privato del sostegno di un disegno geometrico e si affida alla propria vista, alla coscienza dei propri occhi. Senza contare poi che vi sono interi movimenti artistici che formulano esplicitamente la loro protesta contro la sottomissione alle leggi della prospettiva.

Dopo questa infelice esperienza di una storia durata mezzo millennio, non c'è altro da fare se non riconoscere che *un quadro prospettico del mondo non è un fatto della percezione, ma soltanto una pretesa che viene avanzata in nome di certe considerazioni, le quali forse possono anche avere un grande peso, ma sono comunque assolutamente astratte*.

Se invece si prendono in esame i dati psicofisiologici, bisogna allora riconoscere necessariamente che gli artisti non solo *non hanno alcuna ragione* per raffigurare il mondo secondo uno schema prospettico, ma *non sono neppure tentati* di farlo, a patto, ovviamente, che il loro scopo sia la fedeltà alla percezione.

II
PREMESSE TEORICHE

13

Fin qui abbiamo esposto una serie di delucidazioni storiche. È ora il tempo di fare un bilancio e addentrarci nell'essenza della questione, anche se l'autore rinvia a un altro libro l'esame dei problemi connessi all'analisi dello spazio nelle opere dell'arte figurativa.

Gli storici della pittura, dunque, ma anche i teorici delle arti figurative, cercano, o per lo meno cercavano ancora fino a poco tempo fa, di convincere il loro pubblico che la raffigurazione prospettica del mondo sia l'*unica* corretta, in quanto sarebbe l'*unica* corrispondente a una percezione autentica, dato che la percezione naturale sarebbe appunto quella prospettica. Se si accetta una simile premessa, lo scostamento dall'unità prospettica verrà sempre considerato un tradimento della verità della percezione, cioè una deformazione della realtà stessa, dovuta vuoi all'incompetenza grafica dell'artista, vuoi al desiderio di adattare il disegno a un qualche obiettivo cosciente: ornamentale, scenografico o, nel migliore dei casi, compositivo. In un caso o nell'altro, nel tipo di giudizio appena descritto, lo scostamento dalle norme dell'unità prospettica viene visto come una forma di irrealismo.

Va però notato che sia la parola sia il concetto di *realtà* sono troppo importanti perché i fautori dell'una o dell'altra concezione del mondo restino indifferenti di fronte alla possibilità che la realtà cessi di essere dalla loro e passi invece ai loro avversari. E, prima di fare una simile concessione, occorre valutare bene se essa sia proprio inevitabile. E lo stesso vale per la parola *naturale*. A chi non farebbe piacere vedere la *propria* posizione considerata reale e naturale, cioè come qualcosa che deriva, *senza* alcuna ingerenza intenzionale, dalla realtà stessa? I sostenitori della concezione rinascimentale della

vita, dopo aver sottratto al platonismo e ai suoi eredi medioevali queste parole preziose, le hanno fatte proprie, usandone e abusandone. Ma a nostro avviso non è questo un motivo sufficiente per lasciare i valori della lingua in bocca a quanti ne abusano: la realtà e la naturalità vanno mostrate nei fatti e non basta avanzare nei loro confronti delle vuote pretese. Il nostro compito è quello di restituire queste parole ai discendenti dei loro legittimi detentori.

Come abbiamo precedentemente spiegato, per disegnare e dipingere «in maniera naturale», cioè secondo le leggi della prospettiva, bisogna *imparare* a farlo, e questo vale per interi popoli e per intere culture, esattamente come vale, ogni volta da capo, per le singole persone. Un bambino non disegna secondo le leggi della prospettiva; e non disegna secondo le leggi della prospettiva neppure un adulto che prenda in mano una matita per la prima volta, per lo meno finché non viene addestrato a farlo in base a modelli ben precisi. Ma anche chi ha studiato, e persino chi ha studiato molto, cade facilmente in errore o, per essere più esatti, con la sincerità che viene dalla spontaneità, qua e là accantona le rigide convenzioni dell'unità prospettica. In particolare, saranno ben pochi quelli che si metteranno a disegnare una sfera con un contorno ellittico, o un colonnato, parallelo al piano del quadro, con le colonne che si allargano progressivamente, benché sia proprio questo che esige una proiezione prospettica.[68] È forse così raro il caso di grandi artisti accusati di aver commesso errori di prospettiva? Errori di questo tipo sono sempre possibili, in particolare quando si tratta di disegni complessi dal punto di vista compositivo, e di fatto possono essere evitati solo quando il disegno viene sostituito da un disegno tecnico nel quale siano tracciate linee di riferimento ausiliarie. Ma allora il disegnatore rappresenta *non* ciò che vede fuori di sé o dentro di sé – delle figure immaginate e tuttavia presenti, e non soltanto astrattamente concepite –, ma ciò che esige il *calcolo* delle costruzioni geometriche, che,

secondo il parere di questo disegnatore (basato su una concezione troppo ristretta della geometria), è un calcolo *naturale* e, quindi, anche l'*unico* tipo di calcolo ammissibile. Ma si possono davvero definire *naturali* dei procedimenti figurativi che, senza le stampelle del disegno geometrico, non riesce pienamente a padroneggiare neppure chi su di essi, per lunghi anni e con grande rigore, ha cercato di plasmare il proprio occhio e la propria concezione del mondo? E, in questo senso, gli errori di prospettiva non stanno forse a indicare, più che la debolezza dell'artista, la sua stessa forza, la forza della sua autentica percezione che sa infrangere le pastoie della pressione sociale? In effetti l'apprendimento delle leggi della prospettiva è davvero una sorta di indottrinamento. Persino quando chi inizia a disegnare si sforza volontariamente di assoggettare il proprio disegno a queste leggi, ciò non sempre significa che egli ne abbia capito il *senso*, cioè che abbia capito il senso artistico-figurativo delle esigenze della prospettiva: ripensando ai tempi della loro infanzia, molti non ricorderanno forse che il carattere prospettico del disegno appariva come una convenzione incomprensibile, pur essendo imposta a tutti per un motivo misterioso, come un *usus tyrannus*[69] al quale ci si sottomette non certo in forza della sua verità intrinseca, ma perché

così fan tutti.[70]

Una convenzione incomprensibile, e spesso assurda: ecco come la prospettiva viene percepita da un bambino. «A voi guardare un quadro e capirne la prospettiva sembra una sciocchezza» dice Ernst Mach. E tuttavia sono passati millenni prima che l'umanità imparasse questa sciocchezza, e molti di noi ci sono arrivati solo sotto l'influenza dell'educazione. «Mi ricordo bene» continua Mach «che quando avevo circa tre anni i disegni che seguivano le leggi della prospettiva mi sembravano raffigurazioni di oggetti maldestre. Non riuscivo a capire perché il pittore

raffigurasse un tavolo facendolo così largo da una parte e così stretto dall'altra. Il tavolo reale mi sembrava ugualmente largo sia all'estremità più lontana che a quella più vicina, perché il mio occhio faceva i propri calcoli indipendentemente da me. Che non si potesse guardare la raffigurazione di un tavolo su una superficie come una semplice superficie ricoperta di colore, che essa *stesse a indicare* un tavolo e dovesse essere rappresentata come qualcosa che si prolungava in profondità, mi sembrava una sciocchezza che proprio non riuscivo a capire. E mi consola l'idea che ci siano interi popoli che non l'hanno capita».[71]

Questa è la testimonianza del più positivista dei positivisti, di uno che, a quanto mi risulta, non può certo essere sospettato della benché minima simpatia per la «mistica».

In tal senso, tutta la questione sta nel fatto che la raffigurazione di un oggetto, in quanto raffigurazione, è ben lungi dall'essere *anch'essa* un oggetto, non è una copia della cosa, non duplica un angolino di mondo, ma *rimanda* all'originale come suo *simbolo*. Il naturalismo inteso come verosimiglianza *esteriore*, come imitazione della realtà, come fabbricazione di doppioni delle cose, come fantasma del mondo, non solo non è necessario, come diceva Goethe a proposito del suo amato cagnolino e della sua raffigurazione, ma è anche semplicemente impossibile. La *verosimiglianza* prospettica, se esiste e se, nel complesso, è a tutti gli effetti verosimigliante, è tale non per una somiglianza esteriore, ma per uno scostamento da essa, cioè per il suo significato interiore, nella misura in cui essa è *simbolica*. E del resto, nel caso di un tavolo e della sua rappresentazione prospettica, tanto per fare un esempio, di quale «somiglianza» si può mai parlare se margini evidentemente paralleli vengono raffigurati con linee convergenti, angoli retti con angoli acuti e ottusi, segmenti e angoli uguali fra loro con segmenti e angoli diversi, e grandezze diverse con grandezze uguali? La raffigurazione

è sempre un *simbolo*, ogni raffigurazione, quale che essa sia, prospettica o non prospettica; e le immagini delle arti figurative si distinguono fra loro *non* per il fatto che alcune sarebbero simboliche e le altre, per così dire, naturalistiche, ma per il fatto che, essendo tutte identicamente *non* naturalistiche, sono simboli di *diversi* aspetti delle cose, di *diverse* concezioni del mondo, di *diversi* livelli di sintesi. I differenti modi di raffigurazione si distinguono gli uni dagli altri non come una cosa si distingue dalla sua raffigurazione, ma sul piano simbolico. Alcuni sono più grossolani, altri meno; alcuni sono più perfetti, altri meno; alcuni sono più universali, altri meno. Ma tutti hanno natura simbolica.

E il *carattere prospettico* delle raffigurazioni, a differenza di quanto crede il naturalismo volgare, non è affatto una proprietà intrinseca delle cose, ma è piuttosto un modo di espressione simbolica, *uno* dei possibili stili simbolici, il cui valore artistico dipende da un giudizio particolare, e proprio in quanto tale si pone *al di là* di parole inesorabili come quelle legate alla sua verosimiglianza o alla pretesa di un «realismo», per così dire, certificato. Discutendo quindi il problema della prospettiva, diretta o rovesciata, mono- o policentrica, è assolutamente necessario partire sin dall'inizio dalla funzione *simbolica* della pittura e delle altre arti figurative, così da poter capire quale posto occupa la prospettiva fra gli altri procedimenti simbolici, che cosa propriamente significa e a quali risultati spirituali conduce. La funzione della prospettiva (come di tutti gli altri mezzi artistici) può essere soltanto un determinato *impulso spirituale*, uno stimolo che desta l'attenzione nei confronti della realtà stessa. In altre parole, anche la prospettiva, se vale qualcosa, deve essere un *linguaggio*, testimone della realtà.

Che rapporto c'è tra la funzione simbolica della pittura e le premesse *geometriche* della sua possibilità? La pittura e le altre arti figurative dipendono necessariamente dalla

geometria nella misura in cui hanno a che fare con immagini estese e simboli estesi. Ciò significa, ed è esattamente qui il nocciolo della questione, che il problema non è tanto se la prospettiva diretta sia accettabile a priori, sulla base del sin troppo facile sillogismo:

> Se la geometria è esatta, la prospettiva è incontestabile.
> LA GEOMETRIA È ESATTA.
> Quindi la prospettiva è incontestabile.

Si tratta infatti di un sillogismo nel quale entrambe le premesse suscitano un milione di dubbi; e in questo senso il problema è piuttosto quali siano i limiti del suo utilizzo e le spiegazioni del suo funzionamento, rispetto a cui è assolutamente necessario stabilire le premesse geometriche della pittura, se vogliamo che la legittimità, il significato intrinseco e i limiti di applicazione di questo o quel procedimento e di questo o quel mezzo figurativo possano trovare terreno solido su cui fondarsi.

Rimandando un'analisi più approfondita a un libro specifico sulla questione, *per adesso* ci limiteremo alle seguenti osservazioni circa le premesse geometriche della pittura: il pittore ha a propria disposizione una certa *porzione di spazio* – tela, tavola, parete, carta, e via dicendo – e dei *colori*, ha cioè la possibilità di applicare diverse colorazioni a diversi punti di una data superficie. Questi colori, per quel che concerne la loro *valenza*, possono non avere un significato sensibile e devono essere intesi astrattamente; così, ad esempio, in un'incisione, il nero dell'inchiostro tipografico non viene inteso come colore nero, ma è soltanto il *segno* dell'energia dell'incisore o, al contrario, della sua assenza. Ma da un punto di vista psicofisiologico, cioè in quello che è il *fondamento* stesso della percezione estetica, esso *è* un colore. Per semplicità di ragionamento, possiamo immaginarci che ci sia un *unico* colore, il nero o la matita. L'obiettivo del pittore è quello di

raffigurare, su una determinata superficie e con determinati colori, la realtà da lui percepita, o da lui immaginata come percepita.

Che cosa vuol dire dunque, da un punto di vista geometrico, *raffigurare una certa realtà*?

Significa mettere in corrispondenza i punti dello spazio percepito con i punti di un altro spazio, nel nostro caso una superficie. Ma la realtà è per lo meno tridimensionale – anche prescindendo dalla quarta dimensione, il tempo, senza la quale, per altro, l'arte è impossibile –, mentre la superficie è soltanto bidimensionale. È dunque possibile una simile corrispondenza? Si può proiettare un'immagine quadridimensionale o, per semplificare le cose, tridimensionale su una superficie bidimensionale? Ha quest'ultima un numero sufficiente di punti corrispondenti ai punti della prima? O, per esprimerci in termini matematici: la cardinalità di un'immagine tridimensionale e quella di una bidimensionale sono comparabili? La risposta che si affaccia subito alla mente è: «Ovviamente no». «Ovviamente no, perché in un'immagine tridimensionale c'è un insieme infinito di sezioni bidimensionali, e quindi la sua cardinalità è infinitamente più grande della cardinalità di ogni singola sezione». Ma un esame più attento del problema, per come si presenta nella teoria degli insiemi di punti, mostra che la questione non è così semplice come appare a prima vista e, più ancora, mostra che la risposta data, per quanto d'acchito sembri naturale, non può essere considerata corretta. Più precisamente: la cardinalità di qualsiasi immagine tri- o anche pluridimensionale è esattamente identica alla cardinalità di qualsiasi altra immagine bi- o anche unidimensionale. È dunque possibile rappresentare una realtà quadri- o tridimensionale su una superficie, ed è addirittura possibile farlo non solo su una superficie, ma anche su qualsiasi segmento di linea retta o di curva. Inoltre questa proiezione può essere fissata da un insieme infinito di corrispondenze, aritmetiche, analitiche e

persino geometriche. Come modello del primo tipo di proiezione si può pensare al procedimento di Georg Cantor, mentre come modello del secondo tipo di proiezione si può pensare alla curva di Peano o a quella di Hilbert.[72]

Per spiegare nel modo più semplice possibile la sostanza di queste ricerche e dei loro risultati inattesi, ci limiteremo al caso della raffigurazione di un quadrato, di cui si prenda un lato come unità di lunghezza, su un segmento rettilineo di lunghezza uguale al lato del quadrato in questione; prendiamo cioè il caso della raffigurazione di tutto un quadrato su uno dei suoi stessi lati: tutti gli altri casi potranno essere esaminati abbastanza facilmente prendendo questo come modello. Così, dunque, Georg Cantor ha illustrato il metodo analitico attraverso il quale si può stabilire la corrispondenza tra *ogni* punto del quadrato e *ogni* punto del suo lato: vale a dire che, se noi determiniamo con due coordinate x e y una posizione in un punto qualsiasi del quadrato, con un certo metodo standard potremo trovare anche la coordinata z che determina un certo punto sul lato del quadrato il quale costituisce la rappresentazione del suddetto punto del quadrato stesso; e al contrario, se viene indicato un punto qualsiasi sul segmento che è la rappresentazione del quadrato, allora si potrà trovare anche il punto del quadrato che è raffigurato dal suddetto punto. In questo modo, nessun punto del quadrato resterà senza proiezione e nessun punto della rappresentazione resterà vuoto e senza corrispondenza: *il quadrato sarà proiettato sul proprio lato*. Similmente un cubo, un ipercubo e qualsiasi forma geometrica a sezione quadrata (poliedroide, prismoide), quale che sia il numero delle sue dimensioni, foss’anche infinitamente grande, possono essere rappresentati sul lato di un quadrato o sul quadrato stesso. Per dirla in termini più generali: qualsiasi forma continua, di qualsiasi numero di dimensioni e con qualsiasi perimetro, può essere proiettata su qualsiasi altra forma, anch’essa di qualsiasi numero di dimensioni e con

qualsiasi perimetro; in geometria si può proiettare ciò che si vuole su quel che si vuole.

D’altro canto, per tornare al nostro esempio iniziale, si possono costruire diverse curve geometriche tali che ogni curva attraversi un qualsiasi punto scelto a caso del quadrato, stabilendo così, da un punto di vista geometrico, una corrispondenza tra i punti del quadrato e i punti della curva; mettere poi in corrispondenza i punti di quest’ultima con i punti del lato del quadrato, in quanto spazi unidimensionali, è estremamente facile, e in questo modo i punti del quadrato saranno proiettati sul suo lato. La curva di Peano e la curva di Hilbert, rispetto alle infinite altre curve con le stesse proprietà (per esempio, la traiettoria di una palla da biliardo lanciata contro la sponda con un angolo incommensurabile a un angolo retto; le epicicloidi aperte, quando sono incommensurabili i raggi di entrambe le circonferenze; le curve di Lissajous; le generatrici, ecc. ecc.), hanno in più la sostanziale prerogativa di realizzare in modo pratico la corrispondenza dei punti di una figura bidimensionale con quelli di una figura unidimensionale, così da permettere di trovare facilmente i punti corrispondenti, mentre le altre curve possono stabilire questa corrispondenza solo in linea di principio, sicché trovare effettivamente quale punto corrisponda al tal altro risulta abbastanza difficile. Senza entrare nei particolari tecnici delle curve di Peano, di Hilbert e di altre, osserviamo soltanto che, con le sue sinuosità in forma di meandri, questo tipo di curva riempie tutta la superficie del quadrato, e *ogni* punto del quadrato, quale che sia il numero finale dei meandri della curva – meandri che si accumulano sistematicamente, cioè secondo un metodo standard ben preciso –, sarà inevitabilmente toccato dalle sinuosità della curva. Come si è spiegato più sopra, metodi analoghi sono utilizzati per proiettare ciò che si vuole su quel che si vuole.

Gli insiemi continui, dunque, sono tutti equipollenti fra loro. Ma, pur avendo uguale cardinalità, non hanno gli stessi numeri «razionali» o «ideali» nel senso inteso da Georg Cantor, non sono cioè «simili» fra loro. Detto in altre parole, non li si può proiettare l'uno sull'altro senza intaccarne la struttura. Stabilendone la corrispondenza, si viola *o* la continuità della figura rappresentata (quando si vuole rispettare la biunivocità tra ciò che viene rappresentato e la rappresentazione) *o* la biunivocità fra l'uno e l'altra (quando si conserva la continuità di ciò che viene rappresentato).

Con il metodo di Cantor la figura viene trasmessa punto per punto, così che a ogni punto della figura corrisponda *un solo* punto della rappresentazione e, viceversa, ogni punto di quest'ultima proietti *un solo* punto di ciò che viene rappresentato. In questo senso la corrispondenza di Cantor soddisfa l'idea corrente di rappresentazione. Ma per un'altra sua proprietà è estremamente lontana da essa: come tutte le altre corrispondenze biunivoche, non conserva i rapporti di contiguità tra i punti, non rispetta il loro ordine né le loro relazioni, cioè non può essere continua. Se ci muoviamo anche solo un poco all'interno del quadrato, la rappresentazione del percorso compiuto non può più essere continua, e il punto che lo rappresenta si sposterà lungo tutta la superficie della rappresentazione. L'impossibilità di stabilire, tra i punti di un quadrato e del suo lato, una corrispondenza[73] che sia nello stesso tempo biunivoca e continua è stata dimostrata da Thomae, Netto e Georg Cantor, ma, in seguito ad alcune obiezioni avanzate da Lüroth nel 1878, è stata nuovamente dimostrata da Enno Jürgens.[74] Quest'ultimo si fonda sul «teorema dei valori intermedi». «Siano i punti P di un quadrato e P' di un segmento rettilineo corrispondenti l'uno all'altro; allora, a una certa linea AB del quadrato contenente il punto P deve corrispondere, sul segmento rettilineo, un segmento intero contenente il punto P'; di conseguenza, per la supposta

univocità della corrispondenza degli altri punti del quadrato, a quelli di essi che si trovano in prossimità del punto *P* non può più corrispondere sulla linea alcun punto che sia vicino al punto *P′*: ne segue in maniera chiara ed evidente l'impossibilità di una proiezione univoca e continua tra i punti della linea e il quadrato». Questa è la dimostrazione di Jürgens. D'altra parte, la corrispondenza di Peano, di Hilbert, ecc., come è stato dimostrato da Lüroth, da Jürgens[75] e da altri, non può essere biunivoca, così che un punto di una linea non sempre è rappresentato da uno e un solo punto di un quadrato, e per giunta questa corrispondenza non è neppure perfettamente continua. In altre parole, la rappresentazione di un quadrato su una linea, o di un volume su un piano, trasmette effettivamente *tutti* i punti, ma non è in grado di trasmettere come un tutto, come un oggetto intrinsecamente determinato nella sua struttura, la *forma* di ciò che viene rappresentato: *viene trasmesso il contenuto di uno spazio, ma non la sua organizzazione*. Per rappresentare un certo spazio con *tutto* il suo contenuto di punti è necessario, per parlare in linguaggio figurato, *o* ridurlo in una polvere infinitamente sottile e, dopo averlo accuratamente rimescolato, *spargerlo* sul piano della rappresentazione, in modo che della sua organizzazione originaria non resti neppure la memoria, *oppure* sezionarlo in un'infinità di strati, così che qualcosa della forma resti, ma disponendo poi questi strati, per un verso, con delle *ripetizioni* degli stessi elementi della forma e, per un altro, facendo penetrare reciprocamente questi elementi gli uni negli altri, in modo che ne risulti un'incarnazione di alcuni elementi della forma negli stessi punti della rappresentazione. Dietro le suddette considerazioni matematiche non è difficile vedere i «princìpi» del divisionismo, del complementarismo, e via dicendo, scoperti, a prescindere dalla matematica, dalle correnti di sinistra dell'arte – princìpi attraverso i quali l'arte di sinistra ha distrutto la forma e l'organizzazione

dello spazio, sacrificandoli a tutto vantaggio del volume e della cosalità.

In sintesi: *rappresentare uno spazio su un piano è possibile, ma non lo si può fare senza distruggere la forma di ciò che viene rappresentato*. E invece è proprio la forma, e soltanto la forma, che interessa all'arte figurativa. E quindi, sia nei confronti della pittura, sia più in generale nei confronti dell'arte figurativa, per lo meno nella misura in cui aspira a produrre una *copia* della realtà, bisogna pronunciare un giudizio definitivo: *il naturalismo è, una volta per tutte, impossibile*.

Imbocchiamo così immediatamente la via del simbolismo e rinunciamo a tutto il contenuto di punti che si estende nelle tre dimensioni o, per così dire, al riempimento delle immagini della realtà. In un colpo solo rinunciamo all'essenza spaziale delle cose e – nella misura in cui il discorso verte intorno alla trasmissione punto per punto dello spazio – ci concentriamo esclusivamente sul loro *involucro*: d'ora in avanti, parlando delle cose, non intenderemo affatto le cose stesse, ma solo le superfici che delimitano certe regioni dello spazio. Nell'ottica del naturalismo, questo è ovviamente un tradimento radicale della parola d'ordine della verosimiglianza: alla realtà abbiamo sostituito la sua scorza, la quale ha un significato meramente simbolico, che allude soltanto allo spazio, ma che non è certo in grado di restituirlo immediatamente, punto per punto. Ora, è forse possibile rappresentare su un piano *queste* «cose» o, più precisamente, l'involucro delle cose? La risposta, affermativa o negativa, dipenderà da cosa si intende con la parola *rappresentare*. Si può stabilire una corrispondenza biunivoca tra i punti di un'immagine e i punti della sua rappresentazione, così che la continuità dell'una e dell'altra venga, *generalmente parlando*, conservata; ma questo vale appunto «generalmente parlando», cioè «per la maggioranza dei punti», e non è certo qui il luogo per scendere nei particolari circa l'esatto

significato di tale espressione. Nonostante questa corrispondenza, comunque sia escogitata, alcune *rotture* e alcune *violazioni* della biunivocità della relazione, in determinati punti isolati o riuniti a formare degli insiemi continui, sono inevitabili. In altre parole, la concatenazione e la correlazione della maggioranza dei punti dell'immagine saranno conservate nella rappresentazione, ma ciò è ben lungi dal voler dire che tutte le proprietà di quanto viene rappresentato, o anche le sole proprietà geometriche, resteranno invariate nel caso di una sua trasposizione su un piano mediante un qualche tipo di corrispondenza. È vero che entrambi gli spazi, sia quello che viene rappresentato sia quello che rappresenta, sono bidimensionali, e da questo punto di vista sono simili tra loro; tuttavia la loro curvatura è differente, e nello spazio rappresentato non è neppure fissa, ma varia anzi da punto a punto; in questo senso, è impossibile sovrapporli, nemmeno raddrizzandone uno: un simile tentativo di sovrapposizione condurrebbe inevitabilmente a produrre rotture e pieghe in uno dei piani. Un guscio d'uovo, o anche soltanto un suo frammento, non può assolutamente essere steso sul piano di un tavolo di marmo: per far questo bisognerebbe deformarlo e sgretolarlo sino a ridurlo in una polvere finissima; per lo stesso motivo non si può *rappresentare*, nel senso esatto della parola, un uovo su un foglio di carta o su una tela.

La corrispondenza dei punti su spazi di diversa curvatura presuppone invariabilmente il sacrificio di *alcune* proprietà di ciò che viene rappresentato. Ovviamente, qui si tratta soltanto di proprietà geometriche, che vengono sacrificate per trasferirne *altre* nella rappresentazione: la totalità delle qualità geometriche di ciò che viene rappresentato *non può in alcun modo* essere presente nella rappresentazione, e la rappresentazione, essendo simile in qualcosa al proprio modello, se ne discosta inevitabilmente in molto altro. La rappresentazione è sempre più *differente* che simile

all’originale. Anche il caso più semplice, la rappresentazione di una sfera su un piano, che è lo schema geometrico della cartografia, si rivela in realtà estremamente complesso e ha dato origine all’invenzione di molte decine di metodi diversissimi tra loro, sia in forma di proiezioni realizzate attraverso raggi rettilinei che partono da alcuni punti, sia *rinunciando* alla proiezione, attraverso costruzioni più complesse o basandosi su calcoli numerici. E tuttavia ciascuno di questi metodi, avendo lo scopo di trasferire sulla carta una certa proprietà del territorio considerato, con la sua rappresentazione grafica di oggetti geografici, finisce col dimenticarne e alterarne molte altre che non sono certo meno importanti. Ogni metodo è buono per un determinato scopo e cessa di essere tale qualora si pongano finalità diverse. In altri termini, una carta geografica *è* e nello stesso tempo *non è* una rappresentazione: non si sostituisce all’immagine reale della Terra, nemmeno nella sua astrazione geometrica, ma serve soltanto a *indicare* alcune sue qualità. Essa *rappresenta*, in quanto attraverso di essa e per suo tramite noi ci volgiamo spiritualmente a ciò che viene rappresentato, ma *non rappresenta* se non ci fa uscire dai suoi limiti e ci trattiene anzi entro di sé come in una sorta di pseudorealtà, come in una copia della realtà, pretendendo di avere valore autosufficiente.

E qui si è parlato del caso più semplice. Ma le forme della realtà sono infinitamente più varie e più complesse di una sfera e, esattamente allo stesso modo, infinitamente vari possono essere i metodi di rappresentazione di ciascuna di queste forme. Se si considera la complessità e la varietà che caratterizzano l’organizzazione di questa o di quella regione dello spazio esistenti nel mondo reale, c’è davvero da perdere la testa di fronte alle infinite modalità con cui si potrebbero rappresentare: *ci si perde nell’abisso della propria libertà*. Normalizzare matematicamente i metodi di rappresentazione del mondo è un obiettivo follemente

presuntuoso. Quando poi una simile normalizzazione, che pretende di essere stata provata matematicamente, nonché di essere unica ed esclusiva, viene fatta coincidere, senza ulteriori esami, con uno dei tanti casi di corrispondenza, particolare fra i particolari, c'è da chiedersi se non si tratti di uno scherzo. L'immagine prospettica del mondo è soltanto *uno* dei possibili metodi di disegno tecnico. Se qualcuno vuole prenderne le difese negli interessi della composizione o per qualsiasi altro fine puramente estetico, è un discorso diverso; anche se – va pur detto a tal proposito – non è che si vedano molti tentativi di difendere la prospettiva in questa direzione.

Non è proprio il caso di ricorrere alla geometria o alla psicofisiologia per una simile difesa; battendo questa strada non si troverà altro che la confutazione della prospettiva stessa.

Così la rappresentazione, quale che sia il principio in base al quale è stata stabilita la corrispondenza dei punti di ciò che viene rappresentato con i punti della rappresentazione stessa, si limita inevitabilmente a *significare*, *indicare*, suggerire, alludere all'idea dell'originale, ma non fornisce assolutamente una copia o un modello di questa immagine. Tra la realtà e il quadro, in fatto di somiglianza, *non c'è* alcun ponte: c'è soltanto uno iato, colmato inizialmente dalla ragione creatrice dell'artista e in seguito dalla ragione che, in una sorta di collaborazione creativa, riproduce in sé il quadro.

Quest'ultimo, va ribadito, non solo non è un duplicato della realtà nella sua pienezza, ma non è neppure in grado di fornire una copia geometrica dell'involucro delle cose: è necessariamente il simbolo di un simbolo, nella misura in cui l'involucro stesso non è che un simbolo della cosa. Dal quadro, lo spettatore va all'involucro della cosa, e dall'involucro alla cosa stessa.

Ma, stando così le cose, alla pittura, in linea di principio, si apre un campo infinito di possibilità. Questa ampiezza di opportunità dipende dalla libertà di stabilire, su basi estremamente diverse, la corrispondenza tra i punti della superficie delle cose e i punti del quadro. Nessun principio di corrispondenza è in grado di fornire una rappresentazione anche solo geometricamente adeguata di ciò che viene rappresentato; pertanto i diversi princìpi, nessuno dei quali detiene l'unica possibile ragione di superiorità – cioè di essere principio di adeguatezza –, sono tutti a loro modo applicabili, ciascuno con i propri pregi e i propri difetti. E, tuttavia, è in base a un'esigenza interiore dell'anima, e *non* certo sotto l'influsso di una costrizione esterna, che l'epoca o la creatività individuale sceglie, in

conformità agli scopi di una determinata opera, un certo principio di corrispondenza, e allora da questo derivano automaticamente tutte le sue particolarità, tanto positive quanto negative. L'insieme di queste particolarità va a costituire il primo strato di ciò che in arte chiamiamo *stile* o *maniera*. Nella scelta dei princìpi di corrispondenza si esplicita il carattere primario che definisce la relazione dell'artista creatore con il mondo, e che per ciò stesso definisce anche la profondità della sua concezione del mondo e della sua percezione della vita.

La rappresentazione prospettica del mondo è *uno* degli innumerevoli modi possibili per stabilire tale corrispondenza, ma è anche un modo estremamente ristretto, estremamente limitato, vincolato da un'incredibile quantità di condizioni supplementari che determinano poi la sua effettiva possibilità e i limiti della sua applicazione.

Per capire quale sia l'atteggiamento esistenziale dal quale necessariamente deriva il carattere prospettico delle arti figurative, è opportuno esporre separatamente le premesse dell'artista che applica le leggi della prospettiva, premesse che sono silenziosamente sottintese a ogni movimento della sua matita. Esse sono:

In primo luogo: credere che lo spazio del mondo reale sia uno spazio *euclideo*, cioè isotropo, omogeneo, infinito e illimitato (nel senso in cui intende questa distinzione Riemann), privo di curvatura, tridimensionale, nel quale è possibile far passare per uno qualsiasi dei suoi punti una e una sola parallela a una qualsiasi linea retta. L'artista che segue le leggi della prospettiva è convinto che tutte le costruzioni della geometria, che ha studiato nella sua infanzia (e che poi ha fortunatamente dimenticato), non siano solo degli schemi astratti (e, per giunta, soltanto alcuni dei molti schemi possibili), ma anche delle costruzioni del mondo fisico che sono effettivamente realizzate nella vita, e lo sono non solo in quanto esistenti, ma anche in quanto osservabili. Un simile artista crede che

il fascio di raggi che va dall'occhio al contorno dell'oggetto sia rettilineo (idea, sia detto per inciso, che viene dalla concezione antichissima secondo cui la luce non va dall'oggetto all'occhio, ma dall'occhio all'oggetto); egli crede inoltre nell'immutabilità del metro di misura, quali che siano i suoi spostamenti di luogo in luogo nello spazio e quale che sia la direzione verso cui di volta in volta si volge, ecc. ecc. In breve, egli crede in una struttura del mondo di tipo euclideo e in una percezione di questo stesso mondo secondo il modello kantiano. E questo è il primo punto.

In secondo luogo: a dispetto della logica e di Euclide, ma ormai nello spirito della concezione del mondo kantiana, con il suo soggetto trascendentale che regna sul mondo illusorio della soggettività (e, ciò che è peggio, lo fa in maniera coercitiva), il nostro artista, fra tutti i punti dello spazio infinito (che in Euclide sono rigorosamente uguali), ne sceglie uno solo, *esclusivo*, unico, che si distingue da tutti gli altri per il suo valore, un punto monarchico, se così si può dire, ma la cui unica prerogativa è di essere il luogo in cui si trova l'artista stesso o, per essere più esatti, in cui si trova il suo occhio destro, il centro ottico del suo occhio destro. Tutti i luoghi dello spazio, alla luce di un simile modo di pensare, sono luoghi privi di qualità e ugualmente incolori, eccezion fatta per quest'unico luogo che domina su tutti gli altri, in quanto ha ricevuto il privilegio di essere sede del centro ottico dell'occhio destro dell'artista. Questo luogo viene proclamato centro del mondo e pretende di proiettare spazialmente il carattere gnoseologico, assoluto, kantiano dell'artista. In verità egli guarda la vita «da un punto di vista», ma senza alcuna precisazione ulteriore, perché questo punto, innalzato a vero e proprio assoluto, non si distingue in nulla da tutti gli altri punti dello spazio, e la proclamazione della sua superiorità rispetto agli altri non solo non è motivata ma, se si considera la sostanza dell'intera concezione del mondo qui esposta, è anche immotivabile.

In terzo luogo: questo re e legislatore della natura, che è tale «dal proprio punto di vista», lo possiamo immaginare *con un solo occhio*, come un ciclope, perché il secondo occhio, rivaleggiando con il primo, infrange l'unicità e, di conseguenza, l'assolutezza del punto di vista, e per ciò stesso denuncia il carattere ingannevole del quadro dipinto secondo le leggi della prospettiva. In sostanza, tutto il mondo finisce per essere subordinato non dico all'artista che lo contempla, ma al suo solo occhio destro, inteso oltre tutto come uno soltanto dei suoi punti, il suo centro ottico. E appunto questo centro detta le leggi che regolano l'universo.

In quarto luogo: il suddetto legislatore viene concepito come *incatenato* per sempre e indissolubilmente al proprio trono: se lascia questo luogo assolutizzato o se vi fa anche soltanto il più piccolo movimento, immediatamente tutta l'unità delle costruzioni realizzate seguendo le leggi della prospettiva viene meno, e tutta la prospettiva che le regge crolla. In altre parole, in una simile concezione, l'occhio che guarda non è l'organo di un essere vivente che vive nel mondo e vi lavora, ma la lente di vetro di una camera oscura.

In quinto luogo: tutto il mondo viene pensato come completamente *immobile* e assolutamente *immutabile*. In un mondo soggetto a rappresentazione prospettica non può e non deve esserci spazio né per la storia, né per la crescita, né per i cambiamenti,[76] né per i movimenti, né per la biografia, né per lo sviluppo di un'azione drammatica, né per il gioco delle emozioni. In caso contrario, ancora una volta l'unità prospettica del quadro si sfalderebbe. È un mondo morto o avvinto in un sonno eterno: è sempre, immutabilmente, lo stesso identico quadro, pietrificato nella sua gelida immobilità.

In sesto luogo: tutti i *processi psicofisiologici* dell'atto visivo sono qui esclusi. L'occhio guarda restando immobile e impassibile, come una lente ottica. Esso non compie il

benché minimo movimento: non può e non ha il diritto di muoversi, sebbene la condizione essenziale della visione sia l'attività, l'attiva ricostruzione della realtà nella visione, in quanto funzione dell'essere vivente. Inoltre, questo *guardare* non è accompagnato né da ricordi né da sforzi spirituali o di riconoscimento. Si tratta di un processo esteriore e meccanico, o al massimo fisico-chimico, ma comunque ben lontano da quello che noi chiamiamo visione. Tutto il momento psichico della visione, come anche quello fisiologico, è completamente *assente*.

Se queste sei condizioni vengono rispettate, allora e solo allora *è possibile quella corrispondenza* fra i punti dell'involucro del mondo e i punti della rappresentazione che è il fine cui mira *un quadro realizzato seguendo le leggi della prospettiva*. Se invece non è pienamente soddisfatta anche solo una delle suddette condizioni, allora *questo* tipo di corrispondenza diventa impossibile, e la prospettiva, in misura maggiore o minore, sarà inevitabilmente compromessa. Un quadro è tanto più fedele alle leggi della prospettiva in quanto e nella misura in cui vengono rispettate le condizioni sopra ricordate. Ma se queste condizioni non sono soddisfatte anche solo parzialmente, se si ammette la legittimità di una loro pur occasionale violazione, con ciò stesso anche la prospettiva cessa di essere un'esigenza assoluta che incombe sull'artista e diventa semplicemente un metodo *approssimativo* di trasmissione della realtà, uno fra tanti altri, il cui grado di applicazione e punto di applicazione in una determinata opera dipendono dagli obiettivi particolari di *quella* determinata opera e dalla scelta di *quel* determinato punto, ma sono ben lungi dall'essere genericamente validi per ogni opera in quanto tale e sotto tutti i punti di vista.

Ma ammettiamo per un attimo che le condizioni della prospettiva siano interamente soddisfatte, e quindi ammettiamo pure che nell'opera sia puntualmente realizzata l'unità prospettica. L'immagine del mondo offerta

sulla base di queste condizioni assomiglierebbe a una fotografia che avesse fissato l'istantanea di una determinata correlazione fra la lastra fotosensibile dietro l'obiettivo e la realtà. A prescindere dalla questione delle proprietà dello spazio stesso e da quella dei processi psicofisici della visione, possiamo dire che, rispetto all'osservazione effettiva della vita reale, questa istantanea è un differenziale e, per giunta, un differenziale di ordine superiore o, per lo meno, di secondo ordine. Per ricavare da questa istantanea un'immagine autentica del mondo è necessario integrarla ripetutamente, in base alla variabile tempo (dalla quale dipendono anche i cambiamenti della realtà stessa e i processi di osservazione) e in base ad altre variabili, quali ad esempio la massa mutevole delle appercezioni, e via dicendo. Tuttavia, anche una volta che si fosse fatto tutto questo, l'integrale dell'immagine ottenuto non coinciderebbe comunque con un'immagine autenticamente artistica, a causa della non corrispondenza tra la concezione dello spazio che essa sottende e lo spazio dell'opera artistica, organizzato come un'unità pienamente compiuta e chiusa in se stessa.

Non è difficile riconoscere in un tale pittore che segue le leggi della prospettiva la personificazione di un pensiero *passivo* e condannato a ogni sorta di passività che, per un istante, come di sfuggita, sbirciasse furtivamente il mondo attraverso la falla dei suoi limiti soggettivi e, pur essendo senza vita e immobile, incapace di cogliere qualsiasi movimento, pretendesse che proprio la *sua* posizione e l'istante del *suo* sguardo avessero un'assolutezza divina. È un osservatore che non porta al mondo nulla di sé e non può neppure sintetizzare le proprie varie impressioni; inoltre, non avendo un contatto vivo con il mondo e non vivendo in esso, non è neppure cosciente della propria realtà, anche se poi, nel suo altero isolamento dal mondo, concepisce se stesso come l'istanza ultima, e in base a questa sua esperienza furtiva costruisce la realtà, tutta la

realtà, per ficcarla poi, con il pretesto dell'oggettività, nel differenziale che ha osservato. È esattamente così che sul terreno del Rinascimento nascono le concezioni del mondo di Leonardo, di Cartesio e di Kant; ed è esattamente così che nasce anche l'equivalente artistico-figurativo di questa concezione del mondo, ossia la prospettiva. I simboli artistici devono qui rispettare le leggi della prospettiva perché questo è il modo di unificare tutte le rappresentazioni del mondo, nel quale il mondo viene concepito come una rete unica, indissolubile e impenetrabile di relazioni kantianoeuclidee che hanno il loro centro nell'Io di chi contempla il mondo, ma in modo tale che questo Io sia a sua volta inerte e speculare, una sorta di punto focale immaginario del mondo. In altre parole, *la prospettiva è un metodo che deriva necessariamente da una concezione del mondo nella quale una certa soggettività – essa stessa priva di realtà – viene riconosciuta come l'autentico fondamento di cose-rappresentazioni semireali*. La prospettiva è un'espressione di meonismo[77] e di impersonalismo. E rientra esattamente in quella corrente di pensiero che di solito viene definita naturalismo e umanesimo – quella corrente che nacque con la fine del realismo e del teocentrismo medioevale.

Ma, ci chiediamo adesso, in quale misura *è possibile* dubitare della fondatezza delle sei premesse che abbiamo elencato più sopra e che sono caratteristiche di una concezione del mondo regolata dalle leggi della prospettiva? Cioè, anche se in astratto è certamente uno dei molti modi possibili per rappresentare il mondo, davvero possiamo dire che, una volta data l'esistenza reale delle sei suddette condizioni di possibilità, la rappresentazione prospettica è effettivamente l'unica? In altre parole, la concezione del mondo rinascimentale e kantiana è davvero ancora viva? Se risultasse che, nell'esperienza reale, le condizioni di una concezione del mondo retta dalle leggi della prospettiva non sono soddisfatte, con ciò stesso verrebbe confutato anche il valore effettivo di tale concezione.

Consideriamo dunque punto per punto le condizioni che abbiamo enunciato in precedenza. *In primo luogo*: sulla questione dello spazio del mondo, bisogna dire che nello stesso concetto di spazio si distinguono *tre* livelli, ben lungi dall'essere identici fra loro. Più precisamente sono: lo spazio astratto o *geometrico*, lo spazio *fisico* e lo spazio *fisiologico*; oltre a ciò, va osservato che in quest'ultimo si distinguono, a loro volta, lo spazio visivo, lo spazio tattile, lo spazio uditivo, lo spazio olfattivo, lo spazio gustativo, lo spazio del senso organico generale, e via dicendo, con le loro ulteriori suddivisioni particolari. Su ciascuna delle suddivisioni dello spazio che abbiamo appena menzionato, più generali o più specifiche, si possono avere, per parlare in termini astratti, idee diversissime. Immaginarsi che tutta una serie di problemi estremamente complessi possa essere *evitata* rimandando semplicemente alla teoria geometrica della similitudine tra figure in uno spazio

euclideo tridimensionale significherebbe non sfiorare neppure le difficoltà del problema posto. Innanzitutto, bisogna notare che le risposte ai *vari* punti della questione dello spazio qui presentata possono essere, com'è naturale, *estremamente diverse*. Sotto il profilo astrattamente geometrico, lo spazio euclideo è soltanto un caso particolare tra molti spazi diversi, enormemente differenziati fra loro e con le caratteristiche più inattese rispetto all'insegnamento elementare della geometria, caratteristiche che però rivelano molto a chi abbia un rapporto immediato col mondo. La geometria euclidea è una delle infinite geometrie esistenti, e noi *non abbiamo* ragioni sufficienti per sostenere che lo spazio fisico, lo spazio dei processi fisici, sia esattamente uno spazio euclideo. È soltanto un postulato, un'esigenza di pensare *così* il mondo e di accordare a essa tutte le altre idee. E questa stessa esigenza deriva dalla *fede* preconcetta nelle scienze naturali fisico-matematiche di un certo tipo, quelle cioè che implicano il principio di continuità, un tempo assoluto, corpi assolutamente solidi, e così via.

Ma ammettiamo almeno per un momento che lo spazio fisico soddisfi effettivamente la geometria euclidea. Da questo non consegue affatto che l'osservatore immediato del mondo lo percepisca *in questo modo*. Comunque voglia pensare lo spazio fisico chi vive al suo interno, e anche se ritenesse necessario costruire tutte le sue altre idee in base a quella fondamentale secondo cui lo spazio esterno ha una struttura euclidea, cercando poi di far rientrare lo spazio fisiologico nello schema euclideo, resta il fatto che lo spazio fisiologico *non* ci entra. Pur senza parlare dello spazio olfattivo, gustativo, termico, uditivo e tattile, che non hanno *nulla in comune* con lo spazio euclideo e in tal senso sono assolutamente fuori discussione, non bisogna dimenticare anche un altro fatto, e cioè che persino lo spazio visivo, il meno lontano da quello euclideo, a un attento esame risulta profondamente diverso da quest'ultimo; ora, è proprio tale

spazio che sta a fondamento della pittura e della grafica, benché in alcuni casi possa essere subordinato anche ad altri tipi di spazio fisiologico, e allora il quadro sarà la trasposizione visiva di percezioni non visive. «Se adesso» dice Mach «ci chiediamo che cosa propriamente abbiano in comune lo spazio fisiologico e lo spazio geometrico, troveremo soltanto un numero estremamente ridotto di tratti comuni. Entrambi gli spazi sono varietà dello spazio tridimensionale. A ogni punto *A*, *B*, *C*, *D*... dello spazio geometrico corrispondono i punti *A′*, *B′*, *C′*, *D′*... dello spazio fisiologico. Se *C* si trova tra *B* e *D*, anche *C′* si troverà tra *B′* e *D′*. Si può anche dire così: a un movimento continuo di un punto qualsiasi nello spazio geometrico corrisponde un movimento continuo del punto corrispondente nello spazio fisiologico. Abbiamo già dimostrato altrove che questa *continuità*, assunta per comodità, non deve affatto essere necessariamente una continuità effettiva né per l'*uno* né per l'*altro* spazio. E anche assumendo che lo spazio fisiologico ci sia innato, esso presenta troppo poche affinità con lo spazio geometrico perché vi si possa individuare un fondamento sufficiente per lo sviluppo di una geometria a priori (in senso kantiano). Su di esso si può costruire al massimo una topologia».[78] «Se questa diversità tra lo spazio fisiologico e quello geometrico non balza immediatamente agli occhi di chi non è esperto in questo tipo di ricerche, se lo spazio geometrico non sembra loro qualcosa di mostruoso, una sorta di falsificazione dello spazio naturale, ciò si spiega con un più attento esame delle condizioni di vita e di sviluppo dell'uomo».[79] Ma «anche quando si avvicina massimamente allo spazio euclideo, lo spazio fisiologico se ne distingue ancora non poco. La differenza fra destra e sinistra, davanti e dietro, l'uomo ingenuo riesce a superarla facilmente, ma non altrettanto facilmente supera, a causa della resistenza che gli oppone da questo punto di vista il geotropismo, la differenza tra alto e basso».[80]

In un’altra sua opera lo stesso pensatore abbozza alcuni tratti di questa differenza. «Si è già ripetutamente mostrato quanto profondamente si distingua dallo spazio geometrico, dallo spazio euclideo, il sistema delle nostre percezioni spaziali – lo spazio, se così ci si può esprimere, fisiologico … Lo spazio geometrico è lo stesso dappertutto e in tutte le direzioni; è illimitato e infinito (nel senso inteso da Riemann). Lo spazio visivo, invece, è limitato e finito, e inoltre, come mostra l’osservazione della “volta celeste” appiattita, la sua estensione non è uguale in tutte le direzioni. La riduzione delle dimensioni dei corpi al loro allontanarsi e, allo stesso modo, la crescita al loro avvicinarsi fanno sì che lo spazio visivo assomigli più a certe rappresentazioni metageometriche che allo spazio euclideo. La differenza tra “alto” e “basso”, “davanti” e “dietro” e, se si vuole essere precisi, fra “destra” e “sinistra” esiste sia per lo spazio tattile che per lo spazio visivo. Per lo spazio geometrico, invece, questa differenza non esiste».[81] Lo spazio fisiologico non è omogeneo, non è isotropo, e questo si manifesta nella diversa valutazione delle distanze angolari, nelle diverse distanze dall’orizzonte, nella diversa valutazione delle lunghezze continue e discontinue, nella diversa precisione percettiva dei diversi punti della retina, e via dicendo.[82]

Così, dunque, si può e si deve dubitare del fatto che il nostro mondo si trovi in uno spazio euclideo. Ma se anche si eliminasse questo dubbio, è tuttavia *probabile* che non vedremmo e in generale non percepiremmo il mondo euclideo-kantiano: solo per esigenze teoriche noi ragioniamo di questo mondo come se fosse qualcosa di effettivamente visibile. Il lavoro dell’artista non è però quello di scrivere trattati astratti, ma di dipingere quadri, cioè di rappresentare quello che egli *vede realmente*. Ora, per la struttura stessa dell’organo visivo, quello che egli vede è ben lungi dall’essere il mondo kantiano e, quindi,

egli deve raffigurare qualcosa che è ben lungi dall'essere soggetto alle leggi della geometria euclidea.

In secondo luogo: nessun uomo sano di mente può credere che il proprio punto di vista sia l'unico, e riconosce anzi che ogni luogo, ogni punto di vista ha un suo valore, in quanto restituisce un particolare aspetto del mondo che, a sua volta, non esclude ma afferma altri aspetti. Alcuni punti di vista sono più ricchi di contenuto e più caratteristici, altri lo sono meno, e comunque ciascuno di essi è tale solo in base alla propria posizione, e non esiste un punto di vista assoluto. L'artista, quindi, cerca di guardare da diversi punti di vista l'oggetto che deve raffigurare, arricchendo la propria osservazione con nuovi aspetti della realtà e riconoscendoli più o meno ugualmente significativi.

In terzo luogo: avendo un secondo occhio, avendo cioè già in partenza per lo meno due diversi punti di vista, l'artista possiede un correttivo permanente all'illusionismo, perché il secondo occhio sta sempre lì a dimostrare che la prospettiva è un inganno e, per giunta, un inganno non riuscito. Ma, a parte questo, con due occhi l'artista vede più di quanto potrebbe vedere con un occhio solo e, inoltre, con ogni occhio vede in una maniera particolare, così che nella sua coscienza viene a comporsi un'immagine visiva sintetica in forma di immagine binoculare, che comunque è una sintesi psichica e non può in alcun modo essere paragonata a una fotografia monoculare fissata sulla retina da un unico obiettivo. E né i difensori della prospettiva né i sostenitori della teoria della visione di Helmholtz potranno certo chiamare in causa l'esiguità della differenza che intercorre tra le immagini restituite dai due occhi distinti: questa differenza, in base alla loro stessa teoria, è in effetti sufficiente per la percezione della profondità, di cui altrimenti non si avrebbe neppure coscienza; rilevando quindi la differenza tra le immagini nell'occhio destro e nell'occhio sinistro, essi rimuovono la causa per cui lo spazio viene percepito come tridimensionale.

Del resto questa differenza non è affatto così piccola come potrebbe sembrare a prima vista. A mo' di esempio si consideri il calcolo che ho fatto osservando una sfera di venti centimetri di diametro da una distanza di mezzo metro, assunto che la distanza tra le due pupille sia di sei centimetri. Ponendo il centro della sfera al livello degli occhi, il supplemento dell'arco equatoriale della sfera, cioè la parte che non è visibile dall'occhio destro ma è visibile da quello sinistro, è pari più o meno a *un terzo* dello stesso arco equatoriale visto dall'occhio destro. Se si guarda la sfera da una distanza minore, il rapporto tra ciò che l'occhio sinistro vede in più rispetto a ciò che vede l'occhio destro sarà superiore a un terzo. Si tratta di grandezze con le quali occorre fare i conti nelle più normali condizioni di visione, ad esempio quando si guarda un volto, e che persino ai più bassi livelli di precisione non possono essere considerate alla stregua di grandezze trascurabili.

Se in generale indichiamo con *s* la distanza fra gli occhi, con *r* il raggio della sfera considerata e con *l* la distanza del centro della sfera dal punto situato in mezzo alle due pupille, allora il rapporto *x* tra il supplemento dell'arco equatoriale, aggiunto dall'occhio sinistro allo stesso arco dell'occhio destro, e l'arco visto dall'occhio destro è espresso abbastanza esattamente dalla seguente equazione:

$$x = \frac{s}{2l \arccos \frac{r}{l}}$$

In quarto luogo: il pittore, anche se sta seduto sul posto, si muove continuamente, muove gli occhi, la testa, il tronco, e il suo punto di vista cambia di continuo. Ciò che si chiama immagine visiva dell'artista è la sintesi psichica delle infinite percezioni visive realizzate dai *diversi* punti di vista, che oltre tutto sono ogni volta *doppi*; è, insomma, l'integrale di queste immagini biunitarie. Pensarlo come un

fenomeno esclusivamente fisico significa non capire assolutamente nulla dei processi visivi e confondere *quadrata rotundis*,[83] le cose meccaniche con quelle spirituali. Chi non ha ancora fatto propria come assioma la natura sintetico-spirituale delle immagini visive non si è ancora neppure minimamente avvicinato a una teoria della visione, men che meno della visione artistica.[84]

D'altro canto, *in quinto luogo*, le cose cambiano, si muovono, volgono verso lo spettatore lati diversi, crescono e si rimpiccioliscono: il mondo è vita, non gelida staticità. E quindi anche qui, di nuovo, lo spirito creativo dell'artista deve sintetizzare, formando gli integrali degli aspetti particolari della realtà, delle sue partizioni istantanee secondo la coordinata tempo. L'artista non raffigura una cosa, ma la vita di una cosa in base all'impressione che ne riceve. Ed è appunto per questo che, parlando in termini generali, è frutto di un grande pregiudizio pensare che chi osserva debba osservare delle cose immobili stando immobile a sua volta. Perché il problema è per l'appunto questo: precisamente, quale percezione delle cose si deve rappresentare in un dato caso o in un altro? Guardandole da una fessura nel muro di una prigione oppure da un'automobile? Di per sé, nessun tipo di rapporto con la realtà può essere rifiutato in partenza. La percezione è determinata dal rapporto vivo con la realtà e, se l'artista vuole raffigurare la percezione che si produce quando lui stesso e le cose si muovono l'uno rispetto alle altre, deve necessariamente fare la somma delle impressioni prodotte in presenza del movimento. D'altronde, è esattamente questa la percezione della realtà più consueta e più viva e, sia detto pur di sfuggita, è proprio questo tipo di percezione che dà una più profonda conoscenza della realtà. L'espressione pittorica di questa conoscenza è l'obiettivo naturale dell'artista. Ma è possibile?

Noi sappiamo che il movimento può essere trasmesso, e questo vale per un cavallo al galoppo, per il gioco dei

sentimenti su un volto, per lo sviluppo di un'azione nel corso degli eventi. Non v'è dunque motivo per ritenere che non si possa raffigurare anche questa vivida percezione della realtà. La differenza rispetto ai casi più ordinari sta nel fatto che di solito vengono rappresentati oggetti in movimento in presenza di un artista che si muove relativamente di meno; in questo caso, al contrario, proprio il movimento dell'artista viene considerato importante, mentre la realtà stessa può essere quasi o addirittura del tutto immobile. È così che si giunge a rappresentazioni di case con tre o quattro facciate, teste dotate di superfici complementari e altri fenomeni simili che ci sono noti sin dall'arte antica. Una rappresentazione della realtà di questo tipo corrisponderà alla monumentalità immobile e all'ontologico spessore del mondo rilevati dall'attività dello spirito conoscente che vive e lavora in queste cittadelle dell'ontologia.

I bambini non sintetizzano neanche l'immagine istantanea di un essere umano e, su un foglio di carta, raffigurano separatamente gli occhi, il naso, la bocca e tutto il resto, senza coordinarli fra loro; allo stesso modo, l'artista che segue le leggi della prospettiva non sa sintetizzare la serie delle impressioni istantanee e le dispone sulle diverse pagine del proprio album senza coordinarle fra loro. Ma sia l'uno che l'altro testimoniano soltanto la passività di un pensiero che si disperde nelle varie impressioni elementari e non è capace di abbracciare una percezione appena un po' più complessa in un unico atto contemplativo (e quindi anche in una *forma unica* a esso corrispondente), limitandosi così a scomporre cinematograficamente quella percezione in istanti e momenti. Vi sono però dei casi in cui non si può fare a meno di realizzare una simile sintesi, e allora anche l'artista che con maggior zelo difende le leggi della prospettiva rinnegherà le proprie posizioni. Una trottola che gira, la ruota di un treno o di una bicicletta in movimento, una cascata o una fontana sono tutti casi in cui

nessun pittore naturalista, raffigurandoli, arresterà il movimento, ma piuttosto cercherà di trasmettere la percezione d'insieme che deriva dal gioco delle diverse impressioni che si fondono e confluiscono l'una nell'altra. E, tuttavia, un'istantanea o la visione di questi processi alla luce di un lampeggiatore mostrerà qualcosa di completamente diverso rispetto a quello che ha raffigurato il pittore, rendendo così evidente che un'impressione unica arresta il processo e restituisce il suo differenziale, mentre è la percezione generale a integrare questi differenziali. Ma se ciascuno concorderà sulla legittimità di una simile integrazione, che cosà potrà impedire l'applicazione di qualcosa di simile anche in altri casi, quando la velocità del processo è un po' inferiore?

E da ultimo, *in sesto luogo*: i difensori della prospettiva dimenticano che la visione artistica è un processo psichico estremamente complesso di fusione di elementi psichici accompagnato da risonanze psichiche: all'immagine ricostruita nello spirito vengono ad assommarsi memorie, eco emotive di movimenti interiori, e attorno ai granelli di polvere dei dati sensoriali si cristallizza l'effettivo contenuto psichico della personalità dell'artista. Questo coagulo cresce e acquisisce un proprio ritmo, col quale si esprime fra l'altro la risposta del pittore alla realtà da lui raffigurata.

Per vedere ed esaminare un oggetto, e non limitarsi a guardarlo, è necessario *trasferire* costantemente la sua raffigurazione, presente sulla retina in parti separate, alla macula sensibile della retina. Ciò significa che l'immagine visiva non è affatto data alla coscienza come qualcosa di semplice, che non implica né lavoro né sforzo, ma che essa si costruisce, si compone di parti che si assommano tra loro l'una dopo l'altra, senza dimenticare, per giunta, che ciascuna di queste parti viene percepita più o meno dal *proprio* punto di vista. In seguito, attraverso un particolare atto psichico, una faccetta si aggiunge sinteticamente a

un’altra faccetta, e in generale l’immagine visiva *si forma* progressivamente, non si dà già pronta. Nella percezione l’immagine visiva non viene contemplata da *un unico* punto di vista, ma per l’essenza stessa della visione è immagine di una prospettiva policentrica. Se si considerano poi anche le superfici complementari aggiunte dall’occhio sinistro all’immagine dell’occhio destro, dobbiamo riconoscere che ogni immagine visiva ha una particolare somiglianza con gli edifici delle icone, ragion per cui, d’ora in avanti, si potrà discutere sulla misura e sul grado auspicabili di questo policentrismo, ma non certo sulla sua ammissibilità in linea di principio. Successivamente nasce vuoi l’esigenza di un’ancor maggiore mobilità dell’occhio, per raggiungere una sinteticità perfino più accentuata, vuoi (nella misura del possibile) l’esigenza di immobilizzarlo, quando si ricerca una visione scomposta, tenendo presente che la prospettiva si pone nel solco di quest’analisi visiva. Ma l’uomo, finché è vivo, non può trovare perfetta collocazione nello schema prospettico, e l’atto stesso di vedere con un occhio fisso, immobile (trascurando l’occhio sinistro) è psicologicamente impossibile.

Si dirà: «Comunque sia, non si possono vedere simultaneamente tre pareti di una casa!». Se questa obiezione fosse corretta, bisognerebbe svilupparla e poi essere coerenti. *Simultaneamente* non si possono vedere non solo tre, ma nemmeno due pareti di una casa, e neppure una. Simultaneamente, noi vediamo soltanto una frazione infinitamente piccola di una parete, e anzi, in verità, simultaneamente non possiamo vedere neanche questa frazione; simultaneamente, non si vede assolutamente nulla. Non simultaneamente, invece, noi di sicuro riceviamo la rappresentazione di una casa con tre e quattro pareti, ci rappresentiamo questa casa. Nella rappresentazione viva c’è un continuo fluire, scorrere, un continuo cambiamento, una continua lotta; essa ferve, sfolgora, palpita ininterrottamente, e nella contemplazione

interiore non si arresta mai all'arido schema delle cose. E la casa vive nella nostra rappresentazione proprio con questo palpito interiore, con questo sfolgorio, con questo fervore. Il pittore, dunque, può e deve raffigurare la propria rappresentazione della casa, ma certo non può trasportare la casa stessa sulla tela. Questa vitalità della sua rappresentazione, che si tratti di una casa o del volto di una persona, egli la coglie prendendo dalle varie parti della rappresentazione ciò che esse hanno di più vivido, di più espressivo, e così, invece di un fuoco d'artificio psichico prolungato nel tempo, egli ci offre un mosaico immobile dei suoi momenti singoli più significativi. Nella *contemplazione* del quadro l'occhio dello spettatore, ripercorrendo l'uno dopo l'altro questi tratti caratteristici, riproduce nello spirito l'immagine, già prolungata nel tempo, della rappresentazione che ferve e palpita ma che adesso è più intensa e compatta, e non l'immagine derivante dalla cosa stessa, perché qui i momenti più vividi osservati in tempi diversi sono dati allo stato puro, già concentrati, e non richiedono sforzi psichici supplementari per fonderne le scorie. Come sul rullo inciso di un fonografo, la puntina di una visione più nitida scorre lungo le linee e le superfici del quadro con i loro solchi, e in ogni suo luogo si destano nello spettatore le vibrazioni corrispondenti. E per l'appunto queste vibrazioni sono *lo scopo* dell'opera d'arte.

Ecco, più o meno, il percorso mentale che dalle premesse del naturalismo porta alle specificità della prospettiva nell'iconografia. Ci può essere una concezione dell'arte che è completamente diversa dal naturalismo e che deriva dal comandamento fondamentale dell'autonomia spirituale; all'autore, personalmente, è assai più vicina quest'ultima. Ma finché si resta nell'ambito di tale concezione, in generale il problema della prospettiva semplicemente non si pone, ed essa resta lontana dalla coscienza creatrice

quanto le altre forme e metodi del disegno tecnico. Nel presente studio era invece necessario superare dall'interno i limiti del naturalismo e mostrare come *fata volentem ducunt, nolentem trahunt*[85] – verso la liberazione e la spiritualità.

NOTE

Il testo seguito per la traduzione è quello pubblicato in P. Florenskij, *Sočinenija v četyrëch tomach* [Opere in quattro volumi], Mysl', Moskva, vol. III, tomo I, 1999, pp. 46-101 (pp. 512-14 per le note dei curatori). Là dove si è ritenuto necessario, questo testo è stato confrontato ed eventualmente emendato (con conseguente segnalazione in nota) sulla base di altre edizioni. Dove non diversamente specificato, le note sono dell'Autore.

1

Il presente articolo è stato scritto nell'ottobre del 1919 come testo di una relazione destinata alla Commissione per la tutela dei monumenti dell'arte e dell'antichità della Lavra della Trinità di San Sergio; tuttavia, per varie circostanze esterne, questa relazione non venne letta in sede di Commissione, ma il 29 ottobre del 1920, durante una seduta della sezione bizantina del MIChIM, l'Istituto moscovita di ricerche storico-artistiche e di museologia presso l'Accademia russa di storia della cultura materiale del Narkompros [Commissariato del popolo per l'istruzione]. Il dibattito seguito alla relazione fu particolarmente lungo; per quel che ricordo, vi presero parte: P.P. Muratov, B.A. Kuftin, N.I. Romanov, A.A. Sidorov, N.A. Afrikanov, N.M. Ščekotov, M.I. Fabri kant e N.D. Lange. La vivacità delle discussioni mi ha confermato ancora una volta che il problema dello spazio è uno dei più fondamentali per l'arte e, aggiungerò, per la concezione del mondo in generale. Ma questo problema – quello dello spazio nell'arte figurativa – non viene affrontato nel presente articolo e costituisce l'oggetto di una serie di conferenze sull'analisi della prospettiva, ora in attesa di pubblicazione, che ho tenuto nel 1921 e nel 1922 alla

facoltà di Arti grafiche e tipografiche, presso i Laboratori superiori d'arte di Mosca – il cosiddetto Chudemast [Florenskij si riferisce qui al Vchutemas (acronimo di *Vysšie chudožestvenno-techničeskie masterskie*, «Laboratori superiori tecnico-artistici»), istituzione statale attiva a Mosca tra il 1920 e il 1926]; in questo articolo ci si limita invece a una sorta di approccio storico concreto all'idea di una concezione organica del mondo. L'autore non ha la benché minima intenzione di costruire una teoria della prospettiva rovesciata, ma vuole soltanto sottolineare con adeguata insistenza che *esiste* un pensiero organico in quest'ambito. A conclusione di questa nota, vorrei ricordare con riconoscenza la compianta Aleksandra Michajlovna Butjagina, che sotto mia dettatura ha trascritto la prima parte di questo articolo.

2
Rappresentazione iconografica con al centro Cristo in trono e ai due lati la Vergine e san Giovanni Battista. Qui s'intende uno degli ordini di icone che compongono l'iconostasi delle chiese bizantine; ai lati del Cristo, collocato sopra le porte regali, ci sono anche due cortei di santi in preghiera [*N.d.C.*].

3
Con il termine *raskryška* si intende la prima campitura di colore dell'icona [*N.d.C.*].

4
Icona n. 23/328, XV-XVI secolo; dimensioni: 32 cm × 25,5 cm; ripulita nel 1919. Lascito di Nikita Dmi trievič Vel'jaminov, offerto nel 1625 in suffragio della monaca Ol'ga Borisovna, figlia dello zar. Si veda *Opis' ikon Troice-Sergievoj Lavry* [Inventario delle icone della Lavra della Trinità di San Sergio], Komissija po ochrane Lavry, Sergiev Posad, 1920, pp. 89-90.

5

Si intende, ovviamente, la Lavra della Trinità di San Sergio, monastero fondato nel 1337 da san Sergio di Radonež. Situato a una settantina di chilometri a nord-est di Mosca, rappresenta il centro spirituale della Chiesa ortodossa russa. Il 22 ottobre del 1918 Flo renskij era stato nominato segretario scientifico della Commissione per la tutela dei monumenti dell'arte e dell'antichità della Lavra, incarico che aveva accettato (e poi mantenuto fino al 1920) nella speranza di salvare il salvabile dalla politica antireligiosa instaurata dal regime sovietico. L'inventario che viene citato nella nota precedente e in quella che segue fu appunto uno dei risultati di questo lavoro: catalogate come beni museali, le icone non avrebbero più potuto essere alienate o distrutte come tesori appartenenti alla Chiesa [*N.d.C.*].

6
Icona n. 58/160, XVI secolo; dimensioni: 31,5 cm × 25,5 cm. Lascito di Ivan Grigor'evič Nagov, offerto nel 1601. Si veda *Opis'ikon*, cit., pp. 102-103.

7
Con il termine *razdelka* si intende il disegno del panneggio [*N.d.C.*].

8
Con il termine *assistka* si intende una specie di reticolato realizzato con oro (o argento) in foglia sulle vesti di Cristo e della Vergine, il quale conferisce alle immagini un effetto di ombreggiatura [*N. d. C.*].

9
Il termine qui utilizzato da Florenskij è *opis'*, ossia la linea che definisce i contorni (per lo più del volto) [*N.d.C.*].

10
Con il termine *oživki* si intendono dei particolari punti luminosi apposti sugli incarnati nell'ultima fase di

realizzazione dell'icona; il termine *dvižki* indica anch'esso dei colpi di luce sugli incarnati, costituiti da trattini bianchi o chiari; *otmetiny* e *probely* sono ulteriori tipologie di lumeggiature (le seconde apposte solitamente su vesti ed elementi del paesaggio) [*N.d.C.*].

11

Sussiste per altro l'opinione secondo la quale si dovrebbe interpretare come un primo stadio della prospettiva la raffigurazione di guerrieri o cavalli che incedono gli uni dietro gli altri, muovendosi frontalmente in un'unica linea perpendicolare alla direzione del movimento. Ora, è evidente che in questo caso abbiamo a che fare con una qualche proiezione, di tipo militare, assonometrico o, comunque, di questo genere, a partire da un centro infinitamente lontano, ed è evidente che essa ha un significato di per se stessa, in quanto tale. E, però, vedervi il germe di qualcos'altro, cioè di una prospettiva non ancora compresa fino in fondo, significherebbe perdere di vista il fatto che ogni rappresentazione è una forma di corrispondenza, e che molte rappresentazioni sono sì delle proiezioni, ma non prospettiche, e che ci sono in esse pochi germi tanto di prospettiva quanto di prospettiva rovesciata e di molte altre cose ancora, mentre la prospettiva, dal canto suo, è sicuramente un germe della prospettiva rovesciata, ecc. Sembra che in questi casi ai ricercatori manchi semplicemente la dovuta attenzione all'aspetto matematico della questione, in quanto, secondo loro, tutti i metodi di rappresentazione – e ve ne sono moltissimi – si dividerebbero in metodi corretti, quelli che seguono le leggi della prospettiva, e metodi scorretti, quelli che non seguono le leggi della prospettiva. Mentre in realtà la mancanza di prospettiva non significa affatto che ci si trovi di fronte a qualcosa di scorretto; a tal proposito, bisogna prestare particolare attenzione proprio alle rappresentazioni egizie, perché in questo caso le sensazioni

tattili predominavano su quelle visive. Quale corrispondenza utilizzano gli egizi tra il punto rappresentato e il punto della rappresentazione? Si tratta di una domanda complessa che a tutt'oggi non ha ricevuto una risposta soddisfacente.

12
M. Cantor, *Vorlesungen über Geschichte der Mathematik*, 3ª ediz., Teubner, Leipzig, vol. I, 1907, p. 108.

13
Vitruvius Pollio, *De architectura libri decem*, VII, *Praefatio*, 11.
Si dice la stessa cosa nella *Vita di Eschilo*. Eppure, secondo un'indicazione di Aristotele in *Poetica*, 4, il primo a offrire lo spunto per una scenografia sarebbe stato Sofocle. Per altro queste informazioni non sono così discordanti, in quanto bisogna pensare che, più di Eschilo, proprio il naturalista Sofocle abbia iniziato a cercare di ottenere delle scenografie ancor più illusorie.

14
«Prototipo» e «immagine» traducono rispettivamente *pervoobraz* e *obraz*: il gioco di parole del testo russo va ovviamente perduto [*N.d.C.*].

15
Il riferimento è alla corrente artistica dei *peredvižniki*, «ambulanti» o «itineranti»; nato nel 1863 (e scioltosi nel 1923), questo gruppo era caratterizzato dalla tensione a rendere l'arte sempre più accessibile al grande pubblico (attraverso mostre itineranti – di qui il nome – che volevano emancipare l'arte dalle accademie e dalle vecchie mode canoniche) e sempre più schierata a favore di un impegno sociale. Ispirata alle concezioni estetiche realiste di Belinskij e Černyševskij, la corrente raccolse artisti di primissimo piano come N.N. Ge, I.N. Kramskoj, M.V.

Nesterov, L.O. Pasternak, V.G. Perov, V.D. Polenov, I.E. Repin, e altri ancora [*N.d.C.*].

16
G. Emichen, *Grečeskij i rimskij teatr* [Il teatro greco e romano], trad. rus. di I.I. Semënov, E. Gerbek, Moskva, 1894, pp. 160-61 [ed. orig. *Das Bühnenwesen der Griechen und Römer*, in *Die griechischen Sakralaltertümer und das Bühnenwesen der Griechen und Römer*, a cura di P. Stengel e G. Oehmichen, Beck, München, 1890].

17
Claudius Ptolomaeus, Γεωγραφικὴ Ὑφήγησις. Si veda Cantor, *Vorlesungen über Geschichte der Mathematik*, vol. I, cit., p. 423.

18
François d'Aiguillon (1567-1617), gesuita, matematico e fisico; i suoi lavori nel campo dell'ottica contengono i primi studi sulla visione binoculare ed utilizzano per la prima volta espressioni come «proiezione stereografica» e «proiezione ortografica» [*N.d.C.*].

19
N.A. Rynin, *Načertatel'naja geometrija. Metody izobraženija* [Geometria descrittiva. Metodi di rappresentazione], Tipografija A.E. Kollins, Petrograd, 1916.

20
Numerose riproduzioni, con foto e schizzi, del paesaggio architettonico greco-romano, nonché una precisa analisi archeologica di questo paesaggio, si possono trovare nel circostanziato studio di M. Rostovcev, *Ellinističesko-rimskij architekturnyj pejzaž* [Il paesaggio architettonico ellenistico-romano], in «Zapiski Klassičeskogo otdelenija Imperatorskogo Russkogo archeologičeskogo obščestva» [Memorie della sezione classica della Società imperiale

russa di archeologia], 1908. Purtroppo il lavoro di Rostovcev non si occupa minimamente dell'aspetto storico-artistico e di critica d'arte di tale questione, e in particolare non prende assolutamente in considerazione l'idea di spazio vigente nel paesaggio ellenistico-romano. Notiamo a questo proposito che nei paesaggi riprodotti da Rostovcev viene talvolta utilizzata la prospettiva diretta (anche se in maniera non del tutto rigorosa), mentre in altre occasioni vengono utilizzati metodi di proiezione diversi, affini alla prospettiva e di tipo assonometrico (ossia una proiezione a partire da un centro posto all'infinito). A ogni modo, il carattere generale di queste rappresentazioni è abbastanza vicino alla prospettiva.

21

«Del resto, il problema del paesaggio architettonico greco-romano, della sua origine e della sua storia, del suo carattere realistico o fantastico, sino a oggi non è mai stato posto seriamente. Personalmente, invece, la questione mi interessa già da molto, sin dai primi giorni in cui ho fatto la conoscenza di Pompei. Mi è parso subito chiaro che nel paesaggio pompeiano l'ambito di autentica applicazione della fantasia era estremamente ridotto e riguardava esclusivamente la questione della riproduzione *illusionistica*, in parte di motivi ricavati dalla natura circostante, in parte di modelli paesaggistici e architettonici di provenienza esterna. L'espressione "architettura fantastica" è qualcosa che in generale mi risulta difficilmente comprensibile: certi particolari di carattere ornamentale possono essere frutto della fantasia, certe combinazioni di motivi possono essere arbitrarie e insolite, ma i motivi stessi e il carattere complessivo saranno inevitabilmente reali, se non come dei ritratti con tutta la loro corposità (quelli che abbiamo davanti non sono né i progetti di un architetto né delle fotografie), per lo meno nel senso di una realtà tipologica. Lo studio, da

questo punto di vista, dei motivi architettonici, in apparenza del tutto fantastici, presenti nel cosiddetto stile architettonico della decorazione parietale ha già dato una serie di risultati inattesi ed estremamente importanti: è stato chiarito, o si sta chiarendo, *il legame tra questa architettura "fantastica" e l'architettura della scena greco-romana*; e studi ulteriori daranno ovviamente ancora più risultati, soprattutto adesso che in Asia Minore si vanno scoprendo sempre più monumenti dell'autentica architettura ellenistica. A questi stessi risultati mi hanno portato del resto i lunghi anni di ricerca sull'architettura dei paesaggi pompeiani. Tutto, qui, si rivela reale e trasmette i *tipi* della reale architettura ellenistica in misura ancor più grande di quanto constatato nella decorazione architettonica. Per la fantasia pura, qui, c'è meno spazio di quanto ve ne sia nell'architettura delle pareti pompeiane» (*ibid.*, pp. Ix-x). L'autore collega questo paesaggio con le vedute delle ville romane, i paesaggi egizi, ecc.

22
A. Benua, *Istorija živopisi* [Storia della pittura], Šipovnik, Sankt-Peterburg, vol. I, 1912, pp. 41 sgg.

23
Si veda sopra, nota 21.

24
Florenskij utilizza qui il termine *podvig*, che sta a indicare il carattere tipicamente ascetico di uno sforzo o di una qualsiasi prestazione: il *podvižnik* è l'asceta in senso proprio [*N.d.C.*].

25
Ibid., cit., p. 45.

26
Ibid., pp. 45-46.

27

Ibid., p. 43, nota 24.

28
Antica *domus* romana sepolta al tempo dell'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. Venne riportata alla luce solo nel 1894 [*N.d.C.*].

29
Ibid., p. 70.

30
Ibid., p. 75.

31
Loc. cit.

32
Nel testo seguito per la traduzione questo «non» era caduto ed è stato ripristinato sulla base del senso e di altre edizioni dell'opera, in particolare quella contenuta in *Sobranie sočinenij* [Opere], YMCA-Press, Pariž, vol. I: *Stat'i po iskusstvu* [Articoli sull'arte], 1985, pp. 117-92 (il passo che stiamo leggendo si trova alla p. 136) [*N.d.C.*].

33
D.M. Bolduin, *Duchovnoe razvitie detskogo individuuma i čelovečeskogo roda* [Lo sviluppo mentale del bambino e del genere umano], Moskovskoe Knigoizdatel'stvo, Moskva, 1911 [ed. orig. J.M. Baldwin, *Mental Development in the Child and the Race*, 3ª ediz. riveduta, Macmillan & Co., New York, 1906].

34
La citazione da Vasari è stata ovviamente ripristinata secondo il testo originale (si veda *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, Firenze, 1568, vol. I, parte prima, p.131) [*N.d.C.*].

35

I. Ten, *Putešestvie po Italii* [Viaggio in Italia], trad. rus. di P.P. Percov, Nauka, Moskva, vol. II, 1916, pp. 87-88 [ed. orig. H. Taine, *Voyage en Italie*, Hachette, Paris, 1866].

36
Florenskij offre qui una versione in prosa di alcuni versi (31-45) della poesia di Giotto *Molti son que' che lodan povertade*, che sono stati ripristinati sulla base del testo originale (si veda F. Trucchi, *Poesie italiane inedite di dugento autori dall'origine della lingua infino al secolo decimosettimo*, Guasti, Prato, vol. II, 1846, pp. 9-10) [*N.d.C.*].

37
Anche in questo caso la citazione da Vasari è stata ripristinata secondo il testo originale (si veda *Le vite*, cit., pp. 121-22) [*N.d.C.*].

38
Benua, *Istorija živopisi*, cit., p. 100.

39
Loc. cit.

40
Ibid., pp. 107-108.

41
Si veda A. Mironov, *Al'brecht Djurer, ego žizn' i chudožestvennaja dejatel'nost'* [Albrecht Dürer, la sua vita e l'attività artistica], Universitetskaja tipografija, Moskva, 1901, p. 375.

42
A. Dürer, *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheyt, in Linien, Ebnen und gantzen Corporen*, Nürnberg, 1525. Oltre a questa esistono non meno di altre cinque edizioni successive.

43

Mironov, *Al’brecht Djurer, ego žizn’ i chudožestvennaja dejatel’nost’*, cit., p. 380, nota 1.

44
Passi di alcuni di questi trattati sono riportati in G.I. Alleš, *Renessans v Italii* [Il Rinascimento in Italia], trad. rus. di E.Ju. Grigorovič, M. i S. Sabašnikovych, Moskva, 1916 [ed. orig. G.J. von Allesch, *Die Renaissance in Italien*, Kiepenheuer, Weimar, 1912].

45
Il testo seguito per la traduzione riportava, come anno di morte, il 1449; l’anno esatto era invece indicato nella già citata edizione parigina di YMCA-Press (il passo che stiamo leggendo si trova alla p. 145) [*N.d.C.*].

46
L’affresco di Paolo Uccello (realizzato in realtà nel 1433) è il *Monumento equestre a Giovanni Acuto*; quello di Andrea del Castagno (la cui data di realizzazione va anch’essa spostata, al 1456) è invece il *Monumento equestre a Niccolò da Tolentino* [*N.d.C.*].

47
Abitualmente, la data di nascita di Andrea del Castagno viene spostata molto più avanti, attorno al 1421. L’affresco qui ricordato è l’*Ultima cena*, databile tra il 1445 e il 1450 [*N.d.C.*].

48
Benua, *Istorija živopisi*, cit., p. 383.

49
Più esattamente: *De prospectiva pingendi* [*N.d.C.*].

50
Sia l’anno di morte di Masaccio sia quello di Benozzo Gozzoli vanno in realtà anticipati di un anno, rispettivamente al 1428 e al 1497.

51
Una vasta letteratura su tali questioni si può trovare in Rynin, *Načertatel'naja geometrija. Metody izobraženija*, cit., pp. 245-64.

52
Seconda parte della frase: «So che in privato bevono vino / e in pubblico predicano l'acqua», tratta dal poema satirico di Heinrich Heine *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844) [*N.d.C.*].

53
G. Schreiber, *Lehrbuch der Perspektive: mit einem Anhang über den Gebrauch geometrischer Grundrisse*, 2ª ediz., rivista da A.F. Viehweger e con la prefazione di L. Nieper, Oehmigke, Leipzig, 1874.

54
Ibid., par. 32, p. 51.

55
Ibid., par. 34, p. 56.

56
Ibid., p. 57.

57
Nonostante la sua importanza storica (era stata edificata per commemorare la vittoria del 1812 su Napoleone) e nonostante i tentativi di mostrarne l'esemplarità, come fa qui Florenskij, questa chiesa venne abbattuta pochi anni dopo la stesura della *Prospettiva rovesciata*, nel 1931. Venne ricostruita sullo stesso luogo dopo la caduta dell'Unione Sovietica [*N.d.C.*].

58
N.A. Rynin, *Načertatel'naja geometrija. Perspektiva* [Geometria descrittiva. La prospettiva], Tipografija

Georgievskogo Komiteta, Petrograd, 1918, par. 8, pp. 72-73.

59
Come notava Nicoletta Misler nella prima traduzione italiana del testo (P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Casa del libro, Roma, 1983, p. 134, nota 23), «non esistono paesaggi di Rubens nella collezione della Galleria degli Uffizi. Probabilmente Florenskij si riferisce al *Paesaggio con il ritorno dai campi* (1632-34 ca.) che si trova nella Galleria di Palazzo Pitti» [*N.d.C.*].

60
Rynin, *Načertatel'naja geometrija. Perspektiva*, cit., par. 8, pp. 70-82 e p. 89. Schreiber, *Lehrbuch der Perspektive*, cit.

61
Rynin, *Načertatel'naja geometrija. Perspektiva*, cit., par. 8, p. 75, fig. 144.

62
F. Schilling, *Über die Anwendungen der darstellenden Geometrie insbesondere über die Photogrammetrie*, Teubner, Leipzig-Berlin, 1904, pp. 152-53. Rynin, *Načertatel'naja geometrija. Perspektiva*, cit., par. 8; *Načertatel' naja geometrija. Metody izobraženija*, cit.

63
Schilling, *Über die Anwendungen der darstellenden Geometrie*, cit., p. 153, nota 1.

64
Mironov, *Al'brecht Djurer, ego žizn' i chudožestvennaja dejatel'nost'*, cit., p. 347.

65
F. Kugler, *Rukovodstvo k istorii živopisi so vremën Konstantina Velikogo* [Manuale di storia della pittura dai tempi di Costantino il Grande], 3ª ediz., Soldatenkov,

Moskva, 1872, p. 584. [ed. orig. *Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, Duncker & Humblot, Berlin, 1847].

66
A.A. Sidorov, *«Četyrie apostola» Al'brechta Djurera i svjazannye s nimi spornye voprosy* [*I quattro apostoli* di Albrecht Dürer e le relative controversie], in «Zapiski Klassičeskogo otdelenija Imperatorskogo Russkogo archeologičeskogo obščestva», 1915, p. 15.

67
Si fa riferimento a un manoscritto di Dürer di proprietà del British Museum e composto da alcuni abbozzi dell'artista preparati in vista delle sue future opere a stampa. Pubblicato a cura di A. von Zahn nel 1868 e di W.M. Conway nel 1889, è stato successivamente rieditato da K. von Lange e da F. Fuhse (si veda *Dürers schriftlicher Nachlass, auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften*, Niemeyer, Halle, 1893, p. 326).

68
Rynin, *Načertatel'naja geometrija. Perspektiva*, cit., par. 8, pp. 75-78; *Načertatel'naja geometrija. Metody izobraženija*, cit., par. 15, pp. 113-17.

69
L'edizione russa seguita per la traduzione rimanda qui a due possibili reminiscenze poetiche: Orazio, *Ars poetica*, 71-72 («... *usus,* / *quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi*», «... l'uso, / in cui risiede la sovranità, il diritto e la norma del linguaggio»), e A. Puškin, *Evgenij Onegin*, I, XXV, 4 («L'uso è despota fra la gente») [*N.d.C.*].

70
Rinvio a *Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti* di Mozart, uno dei compositori preferiti di Florenskij, che

amava anche eseguirlo personalmente.

71
E. Mach, *Dlja čego čeloveku dva glaza?* [Perché l'uomo ha due occhi?], in *Populjarno-naučnye očerki* [Saggi scientifico-popolari], trad. rus. di G.A. Kotljar, Obrazovanie, Sankt-Peterburg, 1909, p. 64 [ed. orig. *Wozu hat der Mensch zwei Augen?*, in *Populär-wissenschaftliche Vorlesungen*, Barth, Leipzig, 1896].

72
Per una spiegazione elementare dei termini della «teoria degli insiemi» qui utilizzati – insieme, corrispondenza, cardinalità, equivalenza, similitudine o conformità, ecc. –, si può vedere il seguente articolo: P.A. Florenskij, *O simvolach beskonečnosti*, in «Novyj put'» [La via nuova], settembre 1904, pp. 173-235 [trad. it. *I simboli dell'infinito*, in *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, pp. 25-80].

73
Sul metodo per stabilire la corrispondenza dei punti di un quadrato e dei suoi lati, si veda la dimostrazione data dallo stesso Cantor [come segnala l'edizione russa seguita per la traduzione, nel manoscritto originale la parte finale della nota non si è conservata].

74
Come segnala l'edizione russa seguita per la traduzione, nell'originale qui c'era una nota che non si è conservata [*N.d.C.*].

75
Rynin, *Načertatel'naja geometrija. Metody izobraženija*, cit.

76
Nel testo seguito per la traduzione si ha qui *izmerenij* («misurazioni», «dimensioni»), che ci è parso un chiaro errore di stampa per un più coerente *izmenenij*

(«cambiamenti») e che abbiamo dunque corretto in tal senso, seguendo la già citata edizione parigina di YMCA-Press (il passo che stiamo leggendo si trova alla p. 174) [*N.d.C.*].

77
Termine che rimanda alle teorie filosofico-religiose di N.M. Minskij (1856-1937), poeta simbolista seguace di Nietzsche e Schopenhauer, sostenitore di una sorta di mistica del non-essere (μὴ ὄν).

78
Come segnala l'edizione russa seguita per la traduzione, nell'originale qui c'era una nota che non si è conservata [*N.d.C.*].

79
E. Mach, *Poznanie i zabluždenie. Očerki po psichologii issledovanija* [La conoscenza e l'errore. Studi sulla psicologia della ricerca], trad. rus. di G.A. Kotljar, Skirmunt, Moskva, 1909, p. 346 [ed. orig. *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Barth, Leipzig, 1905].

80
Ibid., p. 349.

81
Ibid., p. 354.

82
E. Mach, *Analiz oščuščenij i otnošenie fizičeskogo k psichičeskomu* [L'analisi delle sensazioni e il rapporto tra fisico e psichico], trad. rus. di G.A. Kotljar, Skirmunt, Moskva, 1908, pp. 157-58 [ed. orig. *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Fischer, Jena, 1900].

83

Espressione ispirata a una famosa locuzione latina: «*Res iudicata facit de albo nigrum, originem creat, aequat quadrata rotundis, naturalia sanguinis vincula et falsum in verum mutat*», «La cosa giudicata trasforma il bianco in nero, crea un precedente, rende le cose quadrate simili a quelle rotonde, cambia i vincoli di sangue naturali e muta il falso in vero» [*N.d.C.*].

84
Ibid., p. 146.

85
«Il fato guida chi vuole lasciarsi guidare, trascina chi non vuole»; citazione dalle *Lettere a Lucilio* di Seneca (XVII-XVIII, 107, 11) [*N.d.C.*].

ROVESCIARE LE PROSPETTIVE

DI ADRIANO DELL’ASTA

È tra la fine degli anni Dieci e la prima metà degli anni Venti, cioè nel pieno della rivoluzione e della guerra civile, che Florenskij dedica al tema dell'icona una serie di scritti – i due più importanti e famosi sono *La prospettiva rovesciata*, del 1919 (qui presentato in una nuova traduzione italiana), e *Le porte regali*, del 1922 (ma iniziato già nel 1917) –, che nell'insieme costituiscono un corpus complesso e articolato. Si tratta di interventi dedicati ai luoghi dove sono storicamente collocate[a] o si dovranno conservare[b] le icone, al senso del culto e del rito[c] nel cui contesto esse vanno studiate, all'idea di simbolo[d] e alla concezione che regge il simbolismo determinando una cultura originale,[e] particolarmente attenta al rispetto della realtà considerata nella totalità delle sue dimensioni e non ridotta a un'ipotesi soggettiva.[f] Una vera e propria summa, dunque, pur se composta di elementi disgiunti che a un primo sguardo possono sembrare dettati dalle circostanze o, al contrario, del tutto fuori luogo in un momento in cui stava crollando un'intera concezione del mondo ed era in gioco la vita stessa.

In realtà le cose sono molto meno casuali di quanto sembri, e rispondono a una preoccupazione triplice, ma profondamente unitaria.

1. CONSERVARE LA MEMORIA

In primo luogo, a motivare questi scritti c’era una ragione concreta e del tutto fondata: occorreva infatti proteggere la realtà storica e conservarne memoria e senso di fronte a un regime il cui ateismo si manifestava in forme non soltanto violente e propriamente iconoclaste (si pensi alla distruzione di chiese e immagini sacre, per non parlare delle persecuzioni sanguinose che sin dai primi giorni avevano cominciato a mietere vittime tra i credenti), ma anche più avvedute, dal momento che mirava a trasformare le icone, e gli oggetti sacri in genere, in beni di scambio, da vendere all’estero per farne una preziosa fonte di valuta pregiata. Lo avrebbe del resto cinicamente precisato lo stesso Lenin in una lettera del marzo 1922, reagendo alle feroci proteste dei credenti della cittadina di Šuja (circa duecentocinquanta chilometri a nord-est di Mosca), che si erano opposti alle requi sizioni forzate dei beni ecclesiastici: «Bisogna a tutti i costi provvedere alla requisizione degli arredi sacri nella maniera più decisa e più rapida, così da poterci assicurare un fondo di alcune centinaia di milioni di rubli oro (non dobbiamo dimenticare le immense ricchezze di alcuni monasteri e lavre). Senza questa operazione, è assolutamente impensabile qualunque impresa statale e qualunque sviluppo economico». Le indicazioni di Lenin vennero seguite rigorosamente: i tesori artistici furono sequestrati, e i disordini che ne scaturirono vennero sfruttati per colpire con maggiore durezza i credenti.

Di fronte a questa logica implacabile, Florenskij si muove in maniera più accorta: constatato che l’opposizione diretta porta soltanto a ulteriori violenze, comincia a parlare del valore storico delle icone e della rappresentazione iconografica (retta dalle leggi della prospettiva rovesciata)

come di un’eccellenza della tradizione culturale russa e, nominato nell’ottobre del 1918 responsabile della Commissione per la tutela dei monumenti dell’arte e dell’antichità della Lavra della Trinità di San Sergio (uno dei luoghi più altamente simbolici della pietà ortodossa), si preoccupa di preparare e pubblicare un catalogo scientifico nel quale i beni ecclesiastici vengono rubricati come tesori «del museo della Lavra». Florenskij sapeva benissimo che la trasformazione della Lavra in un museo avrebbe pregiudicato la vita monastica, che egli amava, ed era del resto radicalmente contrario a ogni forma di museificazione delle opere d’arte, al punto di sostenere che «per l’antichità classica è preferibile una morte onesta per mano del tempo e della natura al sonno letargico di un museo». Ma la realtà aveva ormai reso inadeguate e inefficaci queste posizioni teoriche: come lo stesso Florenskij spiega in una lettera indirizzata al patriarca Tichon alla fine del 1918, «il problema non è chiedersi cosa sottrarranno alla Chiesa dalla Lavra, perché le hanno già sottratto *tutto*, ma piuttosto capire cosa riusciremo a conservare per la Chiesa sia pur in maniera indiretta. Il compito fondamentale della Commissione sarà di far sì che niente esca dalle mura della Lavra e che della Lavra si conservino nei limiti del possibile i modi di vita». Una volta pubblicato il catalogo dei tesori posseduti dall’ex monastero divenuto museo, vendere o distruggere quei beni – che pure erano appartenuti a un’istituzione come la Chiesa, esecrata e condannata dalla nuova storia – era ormai fuori questione: il regime poteva soltanto assumersi il compito di salvaguardare quei tesori, ora patrimonio della nazione e affidati oltre tutto a una struttura che si cercava di far funzionare in maniera nuova e quasi rivoluzionaria. Non a caso Florenskij suggerisce di «portare il museo nella vita e la vita nel museo, creare un museo-vita per il popolo in grado di educare le masse che quotidianamente gli passeranno accanto, e non raccogliere rarità per i soli gourmet dell’arte»; arriva persino a dire

che questi sono «gli slogan della riforma museale da contrapporre agli aspetti peggiori della cultura passata, che davvero meritano d'essere definiti "borghesi"». Il regime correva dunque il rischio di sentirsi rinfacciare un inaccettabile ritorno ai princìpi della cultura prerivoluzionaria, e la sua libertà di movimento ne risultava limitata: per questo la Commissione sarebbe presto stata sciolta e la sua attività bollata come un tentativo di creare un «Vaticano ortodosso».

Intanto però si era ottenuto il risultato di salvare, se non tutto, almeno qualcosa, e si era mantenuto uno spazio dal quale avrebbe sempre potuto riemergere un principio essenziale, ossia che l'icona non era un semplice oggetto della pietà popolare né un semplice oggetto estetico (sia pure, non di rado, di altissimo valore), ma il contenuto di una formale definizione dogmatica, precisata nel 787 in occasione del secondo concilio di Nicea, l'ultimo celebrato insieme dalle Chiese d'Oriente e d'Occidente prima dello scisma. Come aveva osservato a questo proposito Vladimir Solov'ëv (uno dei punti di riferimento di Florenskij), con la negazione dell'icona veniva compromessa radicalmente la forza salvifica del cristianesimo, poiché «l'idea fondamentale dell'eresia *iconoclasta* è appunto quella di negare che il mondo materiale e sensibile abbia una qualsiasi possibilità di redenzione, di santificazione e di unione con Dio. Gesù Cristo risorto nella carne ha mostrato che l'esistenza corporea non era esclusa dalla comunione divinoumana, e che l'oggettività esteriore e sensibile poteva e doveva diventare lo strumento reale e l'immagine visibile della forza divina».

2. UN’UNITÀ CHE IN TUTTO VIVE

Dunque, in secondo luogo, si trattava anche di riaffermare, nei suoi diversi aspetti e significati, quella tradizionale unità del divino e dell’umano che costituisce il fondamento dell’icona e il cuore del cristianesimo – compito ancor più necessario in un momento in cui tale unità, violentemente attaccata dal bolscevismo, palesava, nonostante la forza di tanti martiri, un’inefficacia che già in precedenza era parsa evidente. Non si dimentichi che Florenskij, benché la sua posizione fosse inconciliabile con il nuovo regime (che aveva definito sin dai primi giorni una «villanocrazia»), non era certo un difensore del vecchio sistema, di cui aveva conosciuto le prigioni (sia pur brevemente) e di cui aveva scritto in una lettera del 1905, in occasione della «piccola rivoluzione»: «Di fatto si resta soli. Stare insieme agli elementi rivoluzionari che versano fiumi di sangue: Dio ci scampi. Stare con gli elementi “conservatori”, mille volte più colpevoli per la corruzione, il discredito e lo svilimento di tutto quello che potrebbe esserci di buono: Dio ci scampi da loro ancor più che dai “progressisti”. Non resta che la Chiesa. Ma la Chiesa tace servilmente, aspettando di vedere chi vincerà nella lotta rivoluzionaria: il governo o chi insorge contro di esso, e allora andrà con chi vince. Questo mi addolora, e non addolora me solo. Credevo e ancora credo che la Chiesa rinascerà, ma per adesso, invece del sostegno, dai pastori ricevi soltanto frasi generiche e il consiglio di aspettare».

Quando parliamo delle motivazioni teoriche su cui si fonda l’attività intellettuale di Florenskij, dobbiamo sempre tenere presenti passi come questo e la denuncia delle imperdonabili colpe dei «conservatori» così come della meschinità della Chiesa. Quando si oppone al razionalismo ateo astratto, infatti, non è certo in nome di un

sentimentalismo fideistico, e quando cerca di superare un progressismo laico lontano dai veri bisogni e dal cuore della gente, non è certo in nome di un bigottismo borioso e saccente quanto sterile. Scriveva infatti: «Il nostro sistema dogmatico si presenta noioso, talmente noioso che non si trova nemmeno il tempo per polemizzare con esso; chi lo elogia riconosce che la dogmatica è buona, ma non per lui – "per qualcun altro". Dopo essersi staccato da tutto ciò che è vivo, da tutto ciò che è intimo, da ciò che è vicino e infinitamente caro, che afferra il cuore con la straziante nostalgia delle lontananze, dopo aver perso l'aroma dell'esperienza religiosa personale, il sistema dei concetti dogmatici ha cessato di essere attraente per coloro che lo accolgono. Alla dogmatica è subentrato il dogmatismo, ecco la ragione della nostra freddezza di fronte alle forme meravigliose, ma ormai per noi prive di vita, di questa dogmatica. La dogmatica, nella coscienza contemporanea, ha spezzato il suo legame con i sentimenti vivi e le vive percezioni».

Questo è padre Pavel Florenskij, il quale scrive dell'icona dopo diversi anni di sacerdozio (era stato ordinato nel 1911), dopo aver diretto dal 1912 al 1917 la rivista ufficiale dell'Accademia di Teologia di Mosca (dove insegnava dal 1908) e dopo aver pubblicato nel 1914 *La colonna e il fondamento della verità*, che subito ne aveva fatto uno dei teologi e filosofi più stimati (anche se discussi) della Chiesa ortodossa – nonché uno degli autori ancor oggi più studiati e affascinanti di tutto il pensiero cristiano. I suoi testi, come è appunto il caso della *Colonna*, raggiungono vertici teoretici estremamente complessi, ma non nascono mai dalla presunzione di detenere la verità, né da un'astrazione intellettualistica che abbia «perso l'aroma dell'esperienza religiosa personale». Sono, piuttosto, il frutto di una fede personale dolorosamente riconquistata e mai disposta a diventare lo strumento di un nuovo «dogmatismo» che pretenda di tornare a esercitare sulla realtà un controllo

che la rivoluzione ha ormai dimostrato impossibile e che da tempo si è rivelato illusorio.

Florenskij era nato nel 1882 in una famiglia in cui entrambi i genitori erano credenti ma, per una sorta di pudore e di repulsione verso ogni possibile forma di intolleranza, avevano sempre rinunciato a indirizzare la vita religiosa dei figli. Da adulto avrebbe stigmatizzato questo atteggiamento, che rischiava di privare le persone più care «del sostegno più forte, della più fidata delle consolazioni», pur riconoscendo che la sua evoluzione religiosa ne era stata paradossalmente favorita: la religiosità naturale, acuita dal senso di mistero di fronte alle meraviglie della natura e alla complessità delle sue leggi, lo aveva portato a interrogarsi su come risolvere la contraddizione tra il caos e il determinismo delle leggi scientifiche allora dominanti (ma anche tra un sentimento religioso «amorfo» e una fede fanaticamente esclusivista), senza che questo significasse ricadere in un nuovo sistema predeterminato, fatto quasi appositamente per soffocare quel senso di mistero che rendeva invece così affascinante il reale. Paradosso su paradosso, la sua ricerca aveva trovato un primo abbozzo di risposta proprio grazie alla scienza: sulle orme di Solov'ëv, che per superare un iniziale ateismo aveva preferito «studiare i mostri antidiluviani piuttosto che un catechismo antidiluviano», Florenskij aveva intrapreso nel settembre del 1900 gli studi matematici, che sarebbero sfociati nella laurea a pieni voti e in una proposta di carriera universitaria (per altro rifiutata). Ma poi, soprattutto attraverso concetti come quello di «discontinuo» – cui aveva dedicato la propria tesi di laurea e che gli erano stati suggeriti dall'incontro con maestri che non seguivano il positivismo in voga in quegli anni, quali Nikolaj Bugaev[g] –, si era sempre più convinto del fatto che la realtà non si presenta mai come un tutto perfettamente prevedibile e prefissato, e non può quindi dipendere dalle sole leggi universali e necessarie della

fisica newtoniana: deve piuttosto aprirsi alla sorpresa dell'essere. A questo primo punto fermo, Florenskij aveva aggiunto le suggestioni che gli venivano dall'idea di transfinito, derivata da Cantor e subito tradotta in un'immagine ben precisa dell'uomo: «Se, per un verso, siamo nulla di fronte all'Assoluto, per l'altro siamo comunque moralmente in parentela con Esso, possiamo comprenderlo; non direttamente, però, ma tramite simboli; dentro di noi portiamo il transfinito, il sovrafinito, noi – il *kosmos* – non siamo qualcosa di finito, di direttamente opposto alla Divinità: noi siamo transfiniti, siamo "il mezzo fra il tutto e il nulla"». Il sapere scientifico e le teorie più recenti, anziché precludere il mistero, erano così diventati una forma di apertura alle sue ragioni: «Il principio generale della relatività è in un certo senso la mia fiaba del mondo» avrebbe scritto nel 1922, mentre terminava la stesura delle *Porte regali* e contemporaneamente pubblicava una geniale applicazione della teoria della relatività come *Gli immaginari in geometria*.

Non v'è dunque da meravigliarsi se, anziché chiudersi nella ricerca scientifica, Florenskij era passato ad approfondire una religiosità divenuta ormai più matura ed era entrato nel 1904 – esattamente l'anno in cui discute la tesi di laurea presso la facoltà di Fisica e Matematica – all'Accademia di Teologia di Mosca, avviando il percorso che abbiamo già descritto, nella direzione di una filosofia propriamente religiosa. Le vette teoretiche della *Colonna* e le loro applicazioni alla questione dell'icona hanno infatti al centro non un concetto nuovo, un principio assoluto o, peggio, un'astrazione, ma la figura concreta e reale di Cristo e del suo amore (o della sua amicizia), che, contrariamente a quanto sosteneva l'ideologia che si andava affermando, non era una leggenda, ma neppure un modello morale o una fonte di precetti come volevano la vecchia intelligencija o i tradizionalisti: «Non è vero che l'amore per il fratello sia il contenuto della verità, come

affermano i tolstojani e altrettanti nichilisti religiosi. L'amore per il fratello consiste invece nel *manifestare* all'altro, *passare* all'altro, quasi *far confluire* nell'altro quello stesso ingresso nella vita divina che il soggetto in comunicazione con Dio sperimenta in sé come conoscenza della verità» diceva Florenskij, presentando la verità stessa come un rapporto che instaura una comunione di vita e consiste in essa. L'altro (*drugoj*, in russo) cessava così di essere un nemico per diventare un amico (*drug*) che andava cercato e amato, e al centro di tutto si collocava non già un io isolato che aspira al dominio, bensì il rapporto con la verità, con un Cristo che «non ha offerto un esempio, ma ha cambiato ogni cosa con la sua morte e resurrezione, le quali hanno permesso alla natura e al genere umano di ricostituire un ordine perduto».

3. UN’UNITÀ CHE TUTTO REGGE

«Che cosa ho fatto io per tutta la vita? Ho contemplato il mondo come un insieme, come un quadro e una realtà unica, ma a ogni istante dato, o più precisamente in ogni fase della mia vita, da un determinato punto di vista. Le sue angolature mutavano, tuttavia l’una non annullava l’altra, ma cambiando l’arricchiva; è qui la ragione della continua dialettica del pensiero e al tempo stesso del suo continuo guardare il mondo come un unico insieme» scrive Florenskij. Il discorso sull’icona va letto appunto alla luce di questo progetto unitario, che si nutre di prospettive diverse senza annullarne alcuna e per affermare invece un’unità più profonda dei diversi punti di vista, nella quale questi possono trovare la loro ragione e il loro senso. Il cuore di questo progetto è Cristo, che ci offre non un esempio di imprese morali da imitare, ma la realtà presente dell’impensabile unità di divino (infinito) e umano (finito) – e l’icona, che ci mostra Cristo e «i suoi amici», ci fa fisicamente e attualmente vedere, come sosteneva Solov’ëv, che «il mondo materiale e sensibile» ha un’effettiva «possibilità di redenzione, di santificazione e di unione con Dio».

Così l’icona e la sua bellezza, incarnazione del bene e della verità, realizzano il tema caro a Florenskij della «triunità ideale» di bene, verità e bellezza, sottolineando la valenza ontologica di ogni discorso etico, gnoseologico ed estetico. In questo modo, esse additano anche la possibilità di un’arte pura, che non si piega cioè alle invenzioni dell’illusionismo estetizzante o utilitarista, ma riscopre il significato originario del simbolo, inteso non come una fuga arbitraria e soggettiva dalla realtà, bensì come un rimando alla verità del reale e della vita (*a realibus ad realiora*, avrebbe detto Vjačeslav Ivanov), nella consapevolezza che

non v’era qui alcuna pretesa di sostituire la vita con un suo modo di rappresentazione, ma solo il deside rio di un sempre maggiore approfondimento della realtà stessa e del suo senso. È proprio nella direzione di questo simbolismo che va interpretato il discorso sulla prospettiva, che per Florenskij «non è affatto una proprietà intrinseca delle cose, ma è piuttosto un modo di espressione simbolica»: non prende dunque il posto della realtà ed è anzi «uno stimolo che desta l’attenzione nei confronti della realtà stessa». È in questa chiave, ancora, che va intesa la polemica contro il Rinascimento e, soprattutto, contro l’arte occidentale moderna e il pensiero kantiano. Kant è per Florenskij il modello dell’uomo moderno e del suo pathos, «quello della liberazione da ogni realtà, perché l’“io voglio” detti di nuovo legge a una realtà ancora in costruzione, fantasmagorica, anche se incasellata in una gabbia fatta apposta a tale scopo». Se questo pathos viene denunciato non è tuttavia per «annullare il suo punto di vista»: una rinuncia alla diversità, lo abbiamo visto, sarebbe contraria allo spirito di Florenskij, e mal si concilierebbe ad esempio con la sua passione per la musica occidentale moderna, da Bach a Mozart, da Beethoven a Schubert, profondamente amati, ripetutamente citati ed eseguiti («Bach sale maestosamente in vetta con la devozione di un catecumeno, mentre Mozart risiede perennemente su quella vetta. Mozart rappresenta un mondo lontano verso il quale Bach ci indica soltanto la strada»). Non si tratta di un semplice rifiuto, che non porterebbe ad alcuna unità. Rovesciata, la prospettiva di Florenskij non respinge le «dolci radici rinascimentali», quella «concezione umanistico-naturalistica della vita tipica del Rinascimento» che aspirava ad affermare la grandezza dell’umano e della natura fuori da ogni soggezione confessionale; mira semmai, più radicalmente, a relativizzare e superare gli esiti di questa via: «gli amari frutti kantiani», i quali, anziché liberare uomo e natura, li hanno asserviti a nuovi

schemi e sistemi, così che queste nuove creazioni, «sostituendo erroneamente il senso della realtà con formule astratte, non hanno più la funzione di essere simboli della realtà, ma diventano un surrogato della realtà stessa». Esiti che non farebbero altro che perpetuare le vecchie divisioni, e dunque da evitare: «Da un lato c'era il pensiero scientifico inumano, dall'altro l'umanità priva di pensiero; da un lato c'era l'astrazione scientifica che danza il trionfo della morte-vincitrice sulle ossa dell'uomo che ha distrutto, dall'altro lo spirito umano avvilito che tenta di nascondersi negli angoli».

Quando pubblica o scrive i suoi lavori sull'icona, Florenskij non «si nasconde» e, anzi, si compromette agli occhi del nuovo regime, che, oltre al fantomatico progetto di un «Vaticano ortodosso», non gli perdonerà il fatto di rivendicare con orgoglio il suo stato sacerdotale, tanto che persino ai convegni pubblici continuava a presentarsi in talare, e di non mostrare inoltre la minima condiscendenza nei confronti di certi gruppi della Chiesa ortodossa che, al contrario, cercavano in tutti i modi di compiacere il potere.

Il suo pensiero scientifico, d'altro canto, era tutto fuor che «inumano». Pur non scendendo mai a compromessi con l'ateismo dominante, Florenskij si sentiva responsabile nei confronti del suo popolo e della sua nuova indigenza, e la sua attività di ricerca era in gran parte concepita come un modo per soddisfare i bisogni della gente: innumerevoli saranno le invenzioni e i brevetti attribuiti a padre Pavel, che completava in questo modo un'attività e una resistenza spirituali sorprendenti per dimensioni e profondità.

In seguito l'ostilità del regime si fece più implacabile, e vennero gli arresti: il primo, nel maggio del 1928, fu breve e si concluse con il rapido annullamento della condanna a tre anni di confino; il secondo, nel febbraio del 1933, fu invece fatale: condannato a dieci anni di campo, Florenskij

iniziò un percorso che, dopo la detenzione nel lager delle isole Solovki, si sarebbe concluso con la fucilazione, l'8 dicembre 1937. A nulla valsero l'intervento del presidente cecoslovacco Masaryk e la mediazione della moglie di Maksim Gor'kij, Ekaterina Peškova, splendida figura di rivoluzionaria che dirigeva la Croce Rossa politica e che, come aveva fatto ai tempi dello zarismo, anche dopo la vittoria dei bolscevichi aveva continuato a sostenere i detenuti ingiustamente incarcerati. Come risulta dai documenti conservati negli archivi della polizia politica, Florenskij respinse ogni aiuto che potesse in qualche modo privilegiarlo rispetto agli altri credenti perseguitati: «Tutto posso in colui che mi dà la vita» fece sapere alla moglie, così che bloccasse ogni iniziativa in suo favore. Florenskij aveva la chiarissima coscienza di quello che lo aspettava e sentiva distintamente il peso di ciò che stava vivendo: le lettere dalla prigionia non sono esenti da toni di pura angoscia e sconforto; ma anche in questo la sua prospettiva era diversa: la forza che lo sosteneva, non essendo sua, poteva permettergli di resistere anche quando lui personalmente si sentiva travolto.

INDICE DEI NOMI

Afrikanov, Nikolaj Aleksan drovič
Agatarco
Alberti, Leon Battista
Altichiero da Zevio
Anassagora
Andrea del Castagno
Aristotele
Aschieri, Ferdinando
Avanzo, Jacopo

Belinskij, Vissarion Grigor’evič
Benois, Aleksandr Nikolaevič
Benozzo Gozzoli
Biagio da Parma
Bossuet, François-Antoine
Brunelleschi, Filippo
Burmester, Ludwig Ernst Hans
Butjagina, Aleksandra Michajlovna

Cantor, Georg
Cantor, Moritz
Cartesio (René Descartes)
Chasles, Michel
Cohen, Hermann
Černyševskij, Nikolaj Gavrilovič

d’Aiguillon, François
Dante Alighieri
Democrito
Donatello
Dürer, Albrecht

El Greco
Enriques, Federigo
Eschilo
Euclide
Euripide

Fabrikant, Michail Isaakovič
Fiedler, Otto Wilhelm
Francesco d'Assisi

Ge, Nikolaj Nikolaevič
Giotto
Giovanni da Milano
Goethe, Johann Wolfgang von

Heine, Heinrich
Helmholtz, Hermann Ludwig Ferdinand von
Hilbert, David

Jürgens, Enno

Kant, Immanuel
Kramskoj, Ivan Nikolaevič
Kuftin, Boris Alekseevič
Kugler, Franz Theodor
Küpper, Karl Josef

Lambert, Johann Heinrich
Lange, N.D.
Leonardo da Vinci
Lippi, Filippo
Lissajous, Jules-Antoine
Loria, Gino
Lüroth, Jacob

Mach, Ernst
Masaccio

Michelangelo Buonarroti
Minskij, Nikolaj Maksimo vič
Misler, Nicoletta
Mozart, Wolfgang Amadeus
Muratov, Pavel Pavlovič

Napoleone Bonaparte
Nesterov, Michail Vasil'evič
Netto, Eugen Otto Erwin
Nieper, Ludwig
Nietzsche, Friedrich

Paolo dell'Abbaco
Paolo Uccello
Pasternak, Leonid Osipo vič
Peano, Giuseppe
Perov, Vasilij Grigor'evič
Petrarca, Francesco
Piero della Francesca
Platone
Polenov, Vasilij Dmitrievič
Poncelet, Jean-Victor

Raffaello Sanzio
Rembrandt
Repin'ja Efimovič
Riemann, Georg Friedrich Bernhard
Romanov, Nikolaj Il'ič
Rostovcev, Michail Ivanovič
Rubens, Pieter Paul

Schopenhauer, Arthur
Schreiber, Guido
Seneca
Sidorov, Aleksej Alekseevič
Sofocle
Staudt, Karl Georg Christian von

Swanevelt, Herman van
Ščekotov, Nikolaj Michajlovič

Taine, Hippolyte
Thomae, Carl Johannes
Tintoretto
Tolomeo

Vasari, Giorgio
Vernet, Horace
Veronese, Paolo Caliari detto il
Viehweger, August Friedrich
Vitruvio

Wiener, Ludwig
Wilson, Edwin Bidwell

a
La Lavra della Trinità di San Sergio e la Russia, del 1918.

b
Un progetto per il museo della Lavra della Trinità di San Sergio, che è del 1918 e, come vedremo, pur essendo Florenskij contrario a qualsiasi forma di museificazione delle opere d'arte, risponde a un'esigenza molto precisa che prevale su ogni considerazione teorica.

c
Il rito come sintesi delle arti, del 1918.

d
La descrizione simbolica, del 1918, e *Segni celesti. Riflessioni sulla simbologia dei colori*, del 1919.

e
Culto e filosofia, del 1918, come pure *Culto, religione e cultura*.

f
Gli articoli *Sul realismo* e *Cristianesimo e cultura*, del 1923.

g
A testimonianza di uno spettro di interessi e di relazioni che vanno ben oltre gli ambiti puramente scientifici, vale la pena di ricordare che Nikolaj Bugaev era il padre di Boris Bugaev, meglio noto come Andrej Belyj, uno dei più famosi scrittori simbolisti del tempo, cui Florenskij fu legato da una profonda seppur breve amicizia.