DOPPIOZERO

Pavel Florenskij. La prospettiva rovesciata

Aurelio Andrighetto

12 Maggio 2020

Condannato da tre funzionari dell'NKDV (Commissariato del popolo per gli Affari interni dell'Unione Sovietica) con la falsa accusa di propaganda trockista controrivoluzionaria, il teologo, presbitero russo della Chiesa ortodossa, fisico, matematico, filosofo, elettrotecnico e poeta Pavel Aleksandrovič Florenskij venne ucciso l'8 dicembre 1937 con un colpo di arma da fuoco alla nuca.



Ritratto di Pavel Aleksandrovič Florenskij in abito talare / Foto segnaletiche di Florenskij scattate dall'OGPU (Direzione politica di Stato generale) dopo il suo primo arresto avvenuto il 27 febbraio 1933.

A questo singolare e geniale personaggio, Avril Pyman ha dedicato una biografia (*Pavel Florenskij. La prima biografia di un grande genio cristiano del XX secolo*, Lindau, Torino 2019). Lo studio delle funzioni discontinue, ma ancor prima la conoscenza del sistema periodico di Mendeleev e le osservazioni dello spettro di

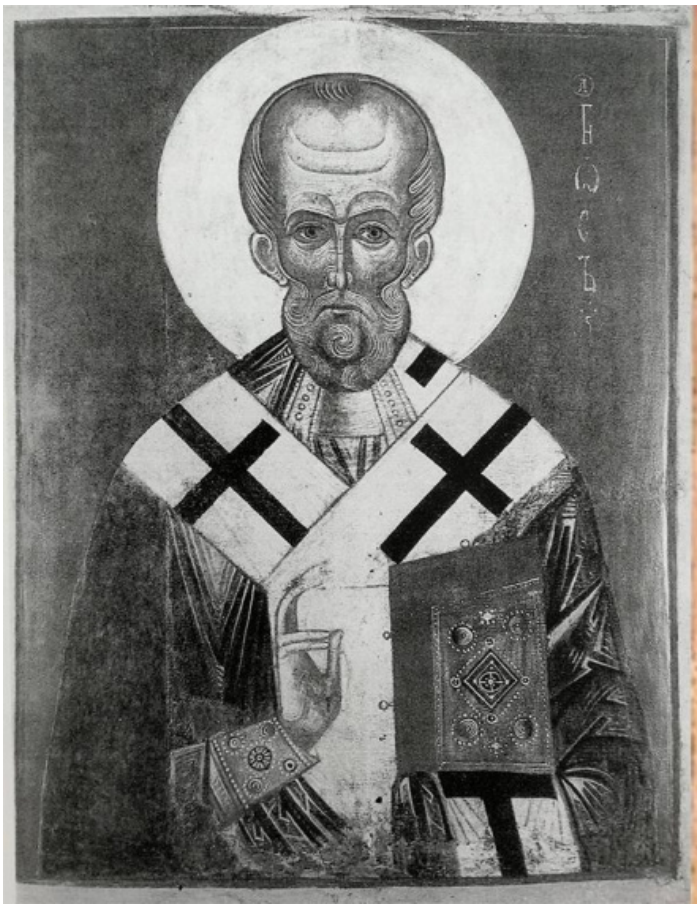
Rowland, portarono l'attenzione del giovane matematico sul concetto di discontinuità, venuto a integrare "un modo interamente nuovo di osservare il mondo, un modo che solo allora si stava formando". Il desiderio di spiegare l'esistenza di fenomeni che violano il principio deterministico e di verificare il principio di discontinuità in altre discipline, lo spinsero verso la filosofia, la linguistica, l'arte e la teologia. Nel 1904, dopo essersi laureato a pieni voti, rinunciò a un dottorato di ricerca in scienze matematiche e s'iscrisse a un corso di studi presso l'Accademia teologica di Mosca.

Nel 1908 divenne docente di Storia della Filosofia e Storia delle Idee presso la stessa Accademia. Nel corso delle sue lezioni utilizzava metafore e analogie inusuali associando le forze sprigionate da un magnete alla logica del sillogismo, la struttura della tragedia greca alla liturgia della Chiesa ortodossa. Uno dei suoi studenti ricorda l'aula piena fino all'inverosimile con gente in piedi tra i banchi, lungo i muri, seduta sulle finestre, accalcata attorno alle porte.

La prospettiva rovesciata (la nuova traduzione a cura di Adriano Dell'Asta è appena stata pubblicata da *Adelphi*) è uno dei suoi saggi più discussi sulla rappresentazione dello spazio nelle arti figurative. Scritto nel 1919 per il comitato che si occupava della conservazione dei beni storico-artistici del monastero della Santissima Trinità di San Sergio, il saggio costituirà un punto di riferimento per i corsi di *Analisi dello Spazio nelle opere d'arte figurativa* e di *Analisi della prospettiva* che Florenskij terrà fra il 1921 e il 1924 presso la Facoltà Poligrafica del VChUTEMAS di Mosca (un istituto superiore per la progettazione industriale analogo al Bauhaus in Germania). Florenskij applicò le teorie dello spazio non euclideo all'analisi della pittura di icone, dove gli oggetti e gli edifici, in alcuni casi anche i volti e i corpi umani, sono visti da più lati simultaneamente, sostenendo 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" (p. 42). Egli riferisce l'origine della prospettiva lineare alla *skenographia* sulla base di un'interpretazione di alcuni passi del *De architettura* di Vitruvio.

Il trattato ci è pervenuto attraverso numerose versioni a stampa di una copia manoscritta rinvenuta nel 1414 da Poggio Bracciolini. L'aver creduto che il *circini centrum* di Vitruvio fosse il punto di vista della prospettiva moderna, scoperta da Filippo Brunelleschi e codificata da Leon Battista Alberti, ha tratto in inganno alcuni traduttori e commentatori del *De architectura*. Il *circini centrum* è il centro di un cerchio tracciato con il compasso, nel contesto di un disegno icnografico e

ortografico (non prospettico). Inoltre dobbiamo tenere conto che la *skiagraphia* (nell'edizione Gangemi de *La prospettiva rovesciata* curata da Nicoletta Misler nel 1990, la traduzione non riporta *skenographia* ma *σκιαγραφία – skiagraphia*, p. 81) è propriamente il disegno delle ombre, anche se in alcuni contesti assume il significato di pittura in prospettiva. L'omofonia dei termini *skiagraphia* e *skenographia* rivela una problematicità interpretativa, tanto che, secondo alcuni studiosi, la *scaenographia* di Vitruvio altro non sarebbe che la *skiagraphia*, la rappresentazione delle ombre proprie, portate e autoportate, non la "resa illusionistica delle forme attraverso la prospettiva" (Agostino De Rosa, *In obscurum coni... acumen. Sui termini skenographia e skiagraphia nel mondo classico*. Engramma, 150, Ottobre 2017). Per quanto riguarda il passo nel quale Vitruvio richiama le teorie di Democrito e Anassagora è accertato che queste si riferiscono alla geometria ottica e non alla rappresentazione pittorica dello spazio. In definitiva, nulla nel testo vitruviano autorizza a cogliere un riferimento alla prospettiva moderna, tanto più che "tra i dipinti antichi conservati nessuno rivela l'esistenza di un punto di fuga unico" (Erwin Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Feltrinelli, Milano 1993, p. 47).





L’Apostolo Pietro, XII-XIV secolo, Galleria Tretiakov, Mosca / L’Apostolo Paolo, 1502 circa, Galleria Tretiakov, Mosca.

Florenskij s’impiglia nell’interpretazione dei passi di Vitruvio giungendo all’errata supposizione che la prospettiva “focalizzata” fosse nota nella Grecia del V secolo a.C., ma non sbaglia quando afferma che questa prospettiva è solo “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” (p. 20). Non sbaglia neppure quando attribuisce alla prospettiva, sia essa “monocentrica” o “policentrica”, una funzione simbolica.

Egli nota che nella pittura di icone spesso sono rappresentati dei piani che, secondo le regole della prospettiva dotata di un unico punto di vista non possono essere visti simultaneamente: “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” (pp. 11-12), e che in queste rappresentazioni è assente un punto di fuga verso il quale far convergere le linee. La divergenza delle linee è interpretata da Florenskij come una trasgressione delle regole della prospettiva rinascimentale, come una *prospettiva rovesciata* o *inversa* nella quale le linee divergono anziché convergere verso il fondo.

Régis Debray ha scritto delle belle pagine sullo sguardo che s’irradia dall’immagine sacra verso il cittadino greco o romano, così come verso il fedele bizantino o medievale. Secondo l’autore, l’icona bizantina rigetta la profondità perché è corpo, volume, ombra, ma una terza dimensione è tuttavia risparmiata: “la distanza che attraversano i raggi portatori di energia divina per raggiungere il fedele. Le linee di fuga vanno verso l’occhio dello spettatore [convergono nel suo occhio anziché nel punto di fuga]” (*Vita e morte dell’immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Editrice Il Castoro, Milano 2001, pp.190-191). Attraverso la prospettiva *rovesciata* Dio guarda l’uomo illuminandolo con i suoi raggi visivi e luminosi e l’uomo contempla abbassando lo sguardo per riceverli. La contemplazione di Dio attraverso le icone, secondo Debray, non sarebbe dunque la produzione ma la ricezione di uno sguardo che illumina il fedele.

Florenskij non fa riferimento all’inversione del punto d’irradiazione delle rette ma al moltiplicarsi dei punti di vista, che trasgredisce le regole della prospettiva rinascimentale: fissità e unicità del punto di vista, unicità dell’orizzonte e unicità della scala di grandezze.




Donatello, Miracolo del cuore dell'avaro (particolare), 1446-1449, Basilica del Santo, Padova / Donatello, Madonna con Bambino, detta "Madonna Pazzi", 1425-1430, Staatliche Museen, Berlino.

Delle trasgressioni a queste regole si possono tuttavia rilevare nelle stesse opere considerate autorevoli esempi di prospettiva rinascimentale. Nel *Miracolo del cuore dell'avaro* di Donatello il secondo pilastro è portato avanti dalla mano del personaggio che vi si appoggia e nella *Madonna con Bambino* (*Madonna Pazzi*), scolpita dallo stesso Donatello, la prospettiva si rovescia portando fuori dalla stanza le figure che poco prima si trovavano dentro. Nell'opera del grande scultore la prospettiva rinascimentale convive con altre rappresentazioni dello spazio, *prospettiva rovesciata* o *inversa* compresa. Florenskij va a caccia di queste incoerenze nella pittura del Cinquecento rilevando, per esempio, che nella *Scuola di Atene* Raffaello vìola sia il principio di unicità dell'orizzonte, sia quello della scala di grandezze (p. 60). In effetti dal Cinquecento si assiste a un abbandono delle regole rinascimentali per soluzioni prospettiche complesse ed eccentriche, che nel Seicento raggiungono effetti decisamente vertiginosi.

Già la pittura antica utilizzava prospettive diverse per dar luogo a una rappresentazione "policentrica" dello spazio. È infatti ampiamente documentato

l’uso della prospettiva *dissociata*, nella quale le linee sono orientate verso indipendenti centri di focalizzazione; della prospettiva *inversa*, nella quale le linee divergono verso il fondo anziché convergere; della prospettiva a *lisca di pesce*, dove le linee convergono verso punti situati a diverse altezze; della prospettiva *parallela* contrassegnata dall’obliquità delle linee parallele e anche di quella *centrale*, già dotata in età ellenistico-romana di una convergenza delle linee, ma non intesa come sistema unitario di rappresentazione dello spazio.

La “policentricità” di una rappresentazione dello spazio nella quale l’occhio sembra guardare le varie parti dell’oggetto cambiando posizione di volta in volta è posta da Florenskij in relazione alla varietà di vedute che compongono l’immagine visiva. A collegare tutte queste parti separate nel tempo in cui l’occhio esplora l’oggetto sarebbe un particolare atto della psiche. Questo avrebbe luogo anche quando l’occhio, guidato dalle linee del panneggio (intese da Florenskij come linee di forza di un campo percettivo gestaltico, isometrico a quello elettromagnetico), riproduce nello spirito “l’immagine già prolungata nel tempo” composta da quel “mosaico immobile” dei suoi singoli momenti più significativi che è l’icona (p.113). In queste rappresentazioni dello spazio a dominare è un’esperienza del tempo. “Un singolo momento strappato non ci mostra l'immagine intera di una cosa, come non ce la mostrano molti di questi momenti quando si prende ciascuno di essi singolarmente e non si coglie la forma del fenomeno secondo la quarta coordinata [il tempo]”, scrive in *Lo spazio e il tempo nell’arte* (Adelphi, Milano 1995, p. 146), un saggio composto fra il 1924 e il 1925, mentre la teoria di uno spazio-tempo quadridimensionale, che può essere deformato e incurvato in risposta alla presenza della massa, infiamma il dibattito scientifico. Ad affascinarlo è l’aspetto quadridimensionale della realtà costituita dalla successione temporale di tutti i suoi momenti in una sintesi che avviene quando la coscienza si “solleva al di sopra del tempo”. Florenskij trova nelle nuove teorie scientifiche un riscontro di quella particolare esperienza del tempo, che già da piccolo lo affascinava. “La quarta coordinata – il tempo – era per me […] viva […] Ero abituato a vedere le radici delle cose. Tale abitudine visiva fecondò poi l’intero mio pensiero e ne determinò il tratto fondamentale: la tendenza a muoversi in verticale e lo scarso interesse per l’orizzontale” (*Ai miei figli. Memorie di giorni passati*, Mondadori, Milano 2009, p. 140). In un altro testo precisa che questa sintesi “non è nel tempo o, per lo meno, non è nel tempo come l'intendiamo noi, ma in quella dimensione temporale che, paragonata con la nostra, si chiama eternità, sebbene questa non sia l'eternità in senso assoluto” (*Il significato dell’idealismo*, SE, Milano 2012, p. 112). Qui si avverte chiaramente come la sua formazione scientifica si sia saldata agli studi filosofici e teologici nello sforzo di associare l’utopia positiva e razionale della rivoluzione socialista a

una rifondazione spirituale dell’uomo, uno sforzo che si rivela fallimentare: il marxismo-leninismo s’irrigidisce in un dogmatismo ideologico e il misticismo rivoluzionario viene confinato nei campi di lavoro. L’8 agosto 1933 Florenskij viene recluso nel gulag di Svobodnyj in Siberia e, dopo varie peripezie, condannato a morte l’8 dicembre 1937.





Immagini del gulag delle isole Solovki dove Florenskij fu trasferito l'1 settembre 1934, dopo 18 mesi di reclusione nel campo di Svobodnyj. Alle isole Solovki rimase fino al giorno della sentenza di morte.

A seguito dell'ordinanza 00447 emessa da Stalin il 30 luglio 1937 inizia una vera e propria carneficina, nel corso della quale muoiono centinaia di migliaia di persone ingiustamente accusate di propaganda trockista controrivoluzionaria. Lo sterminio dura quindici mesi con una media di 1.600 esecuzioni al giorno. A capo di questa macelleria è posto Nikolaj Ivanovič Ežov detto "il nano sanguinario", direttore dello stesso Commissariato del popolo per gli Affari interni (NKDV) che condannerà a morte Florenskij per le sue idee, certamente non trockiste, né controrivoluzionarie. Il pensare *in verticale* anziché in orizzontale e l'idea di una rivoluzione spirituale oltre che sociale dell'uomo costeranno la vita al nostro teologo, fisico, matematico, filosofo, poeta ed elettrotecnico (durante la sua prigionia nei campi di lavoro gli vengono riconosciuti ben 12 brevetti e 47 loro applicazioni).

La lettura di Florenskij ha l'indiscutibile merito di metterci a parte del suo singolare modo di pensare collegando la prospettiva aerea prodotta dalla sottile cortina azzurra dell'incenso alla musica di Skrjabin (*Il rito ortodosso come sintesi delle arti*, in *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, p. 66), la forma grafica delle lettere alfabetiche allo spazio sonoro dell'intonazione nel contesto di una riflessione matematica che apre ad alcune considerazioni filosofiche (*Spiegazione della copertina*, in *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, p. 138). Ha cioè il merito di portare l'attenzione sulle forme diverse che il pensiero può assumere, valorizzando anche quello infantile: "il pensiero infantile non è un pensiero ridotto, ma un tipo particolare di pensiero, che oltre tutto può raggiungere qualsiasi grado di perfezione sino alla genialità" (p. 44). Florenskij si lascia trasportare dal fumo dell'incenso e dal tremolio delle fiammelle che illuminano le icone nelle astratte regioni del pensiero matematico e in quelle della ricerca filosofica, per raggiungere una sintesi che avviene quando la coscienza si "solleva al di sopra del tempo".

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

Piccola Biblioteca 749

Pavel Florenskij

LA PROSPETTIVA ROVESCIATA



ADELPHI