

Escher esplora l'infinito

Giuseppe Di Napoli

31 Luglio 2026

Le illusioni visive offerte dalle opere di Escher non sono tali perché mostrano qualcosa di impossibile, di assurdo o di totalmente estraneo al mondo osservato dal nostro occhio.

Al contrario, esse rivelano quanto siano illusorie le nostre visioni abituali delle cose, fondate sugli stessi meccanismi proiettivi e geometrici che strutturano tanto le immagini quanto la percezione diretta: la proiezione centrale sul piano, cioè la riduzione delle tre dimensioni degli oggetti alle due dimensioni dell'immagine e le deformazioni che l'ottica geometrica impone alle forme apparenti sono meccanismi che strutturano anche l'esperienza fisiologica della visione.

A rigor di logica, non sono dunque le immagini grafiche a essere illusorie o a riprodurre un mondo paradossale e distorto; sono piuttosto le immagini stesse a dimostrare che la visione del mondo è già attraversata da deformazioni che la mente, in forza di continui adattamenti e correzioni, finisce per riconoscere come corrispondenti al reale.

Nato a Leeuwarden nel 1898 e cresciuto ad Arnhem, M. C. Escher iniziò gli studi di architettura che presto abbandonerà per dedicarsi alle arti grafiche. Negli anni Venti viaggiò a lungo in Italia, attratto dai suoi paesaggi, dai borghi medievali e dalle architetture; nel 1935 si trasferì in Svizzera e successivamente visitò la Sicilia, Malta e soprattutto Granada, dove era già stato nel 1922. Qui tornò per studiare con maggiore sistematicità le decorazioni moresche e le tassellazioni dell'Alhambra, esempi straordinari di mosaici a motivi geometrici perfettamente incastrati. Da queste decorazioni nacque lo studio del riempimento regolare del piano, destinato a diventare una fonte inesauribile per la sua opera. Escher ne individuò le regole principali nella traslazione di figure identiche, nella rotazione intorno ad assi binari, ternari e senari, e nei riflessi speculari o nelle simmetrie bilaterali.

Le tassellazioni, tuttavia, non costituiscono soltanto un procedimento tecnico appreso dallo studio dell'Alhambra, ma devono essere considerate l'occasione in cui prende forma un tratto fondamentale della personalità artistica di Escher: l'amore per la ripetizione. Le limitazioni che essa imponeva vengono vissute dal grafico come una disciplina che gli permise di evitare la seduzione caotica della molteplicità e lo predispose all'esercizio paziente delle trasformazioni e delle metamorfosi formali. La tassellazione divenne così un'occasione per liberare l'immaginazione entro regole rigorose, fino a superare i confini della rappresentazione bidimensionale. L'artista stesso si interrogava sull'origine di questa ossessione per le immagini ricorrenti, riconoscendo il piacere quasi irresistibile di ridisegnare la stessa figura su un foglio. La composizione di questi puzzle avveniva in modo inconscio: mentre disegnavo, afferma, mi sentivo come un medium controllato dalle creature che evocava e che sembravano decidere autonomamente la forma del proprio apparire.

Per Escher, ripetizione e moltiplicazione non sono soltanto procedimenti compositivi, ma principi fondativi dell'esperienza. A essi dobbiamo ciò che amiamo, apprendiamo, ordiniamo e riconosciamo: senza il loro intervento, scrive, il mondo perderebbe struttura e diverrebbe insopportabilmente caotico.

GLI ADELPHI

Douglas R. Hofstadter

Gödel, Escher, Bach:

un'Eterna Ghirlanda Brillante



Escher non immaginava inizialmente che il suo metodo, seppur nato come un'attività ludica, avesse un fondamento scientifico nella cristallografia, disciplina di cui ignorava l'esistenza. Solo molti anni dopo entrò in contatto con i cristallografi, tentando di comprenderne le teorie; tuttavia, i loro testi gli apparvero troppo scientifici e insopportabilmente carenti nel contrasto cromatico, elemento essenziale della sua poetica. Tuttavia, le figure e le illustrazioni, più delle spiegazioni teoriche, continuarono a offrirgli spunti e nuove possibilità compositive.

Dopo il viaggio in Spagna, che rivelò e alimentò la sua ossessione per la divisione regolare del piano, Escher passò dai motivi geometrici dell'Alhambra alla creazione di figure animali e umane. L'identificazione delle forme era per lui un'esigenza irrinunciabile: la precisione degli incastri senza vuoti gli permetteva di trasformare un principio matematico in un'immagine poetica. Là dove un geometra avrebbe visto simmetrie e traslazioni, l'artista vedeva forme organiche che si trasformavano e prendevano vita.

L'arte di Escher mette in gioco una logica insieme paradossale e rigorosa, matematica e geometrica, interna alla percezione e alla proiezione piana delle forme e dello spazio tridimensionale. Essa consente di mostrare, con rigore e verità visiva, che la prospettiva non rappresenta lo spazio, ma la distorsione delle forme apparenti degli oggetti che lo occupano.

I suoi paradossi conducono le forme al limite delle loro trasformazioni geometriche, fin dove restano ancora riconoscibili pur appearing irreali e bidimensionali.

È stato correttamente osservato che il mondo raffigurato dall'artista si pone come un ponte tra visibile e invisibile, tra il rigore della matematica e l'incanto dell'immaginazione. In questo spazio, regole e visione si intrecciano, mentre la logica cede il passo al regno della possibilità. Ogni immagine incisa, riprendendo un'espressione di Maurice Merleau-Ponty, celebra l'enigma della visione: invita chi guarda a smarrirsi nei labirinti, a seguire scale che non conducono in alcun luogo, a contemplare superfici che si trasformano e oggetti impossibili, nei quali l'infinito sembra sfidare il finito e viceversa.

A partire da questi enigmi della visione, gli oggetti e gli spazi raffigurati da Escher si configurano come architetture che, pur rispondendo rigorosamente alle leggi geometriche della prospettiva, invitano a uno sguardo ulteriore, capace di oltrepassare i limiti della percezione e di rivelare nuove possibilità visive. Esse mettono alla prova la nostra esperienza dello spazio, sfiorano il limite estremo del

visibile ed evocano una tensione tra finito e infinito.

Le opere dedicate ai più celebri paradossi e illusioni visive di Escher appartengono allo sviluppo di un unico tema, intitolato *Relatività della funzione di un piano*. Esse mostrano situazioni in cui un piano può svolgere contemporaneamente la funzione di pavimento, parete verticale o soffitto. Un esempio significativo è *Altro mondo*, dove una struttura cubica con finestre ad arco si apre su tre paesaggi differenti: dalle finestre superiori il mondo appare visto dall'alto, da quelle centrali si osserva l'orizzonte, mentre da quelle inferiori compaiono le stelle. Nadir, orizzonte e zenit si combinano così in un'unica costruzione apparentemente assurda, ma internamente coerente. Ogni piano assume una funzione relativa: può essere muro, pavimento o soffitto a seconda del punto di vista. Questa logica rende intercambiabili sopra e sotto, salita e discesa, permettendo ai personaggi di muoversi in direzioni opposte su superfici che cambiano continuamente ruolo.

Un altro tema fondamentale del lavoro di Escher è il contrasto. La vita, sostiene l'artista, è possibile solo quando i sensi percepiscono differenze: un suono monotono diventa insopportabile per l'orecchio, così come per l'occhio lo diventa una superficie uniforme o un cielo privo di nubi. Nessun colore e nessuna forma possono affermare la propria identità in isolamento assoluto; ciascun elemento esiste solo nel rapporto con altri elementi analoghi, simili o differenti. Lo sguardo si fonda dunque su relazioni e contrasti: non esistono un nero o un bianco in sé, ma qualità che si manifestano soltanto nel confronto reciproco.

I principali temi attraverso cui le opere di Escher espongono i paradossi visivi e grafici sono:

- la continuità nelle discontinuità morfologiche e spaziali, nel passaggio dal mondo bidimensionale a quello tridimensionale;
- la reversibilità delle dimensioni e delle direzioni, dalla finzione alla realtà, dall'alto al basso, dal vicino al lontano e viceversa;
- la metamorfosi delle forme, le trasformazioni del pesce in uccello e viceversa;
- la ciclicità dei movimenti e degli eventi e la reversibilità delle loro direzioni.

Questi temi non vanno, comunque, intesi come semplici motivi iconografici, ma come il punto di raccordo tra riflessione percettiva, costruzione geometrica e interrogazione estetica.

Douglas Hofstadter, nel suo poderoso *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*. (Adelphi, Milano 1984) ha trattato in profondità l'analogia tra la metodologia di Escher e il metodo compositivo di Johann Sebastian Bach, fondate entrambe sulle sovrapposizioni, modulazioni e inversioni tematiche, finalizzate a produrre l'impressione di un flusso continuo a partire da una successione di note discrete. Escher stesso riconosceva il debito verso Bach, sia per l'affinità tra il canone polifonico e la divisione regolare del piano in figure identiche, sia per la lucidità logica e il controllo esecutivo che l'ascolto della sua musica gli procurava durante il lavoro. Le misure ritmiche della composizione musicale trovano così un corrispettivo negli assi binari, ternari, quaternari e senari della ripetizione figurale; concetti come ingrandimento, riduzione, rovesciamento e riflesso possono quindi essere letti in parallelo tra pentagramma e riempimento regolare del piano.

La mancanza di un asse quinario sul piano, possibile invece su una superficie sferica, spinse Escher verso la realizzazione di oggetti tridimensionali a forma di sfera.

M.C. Escher



Esplorando l'infinito

Introduzione di Luca Taddio

Presentazione di Federico Giudiceandrea

Aesthetica | Spècola

Ciò che appare singolare, oltre che perturbante sul piano cognitivo e percettivo, è il fatto che queste opere rispettino rigorosamente le strutture fenomeniche della percezione e la loro logica interna, sebbene, al tempo stesso destabilizzino lo spettatore, aprendo un chiasma tra ambiguità concettuale e apparenza visiva. Il confine tra reale e rappresentato diventa così permeabile e reversibile.

In alcune opere si produce una destabilizzazione del rapporto figura-sfondo, considerato una preconditione fondamentale per la formazione delle unità

fenomeniche dell'esperienza visiva.

L'artista, dunque, non si limita a duplicare un fenomeno visivo, ma opera con i fenomeni, costruendo forme attraverso le stesse strutture che rendono visibile il mondo. Queste immagini schiudono così una virtualità visiva, dando vita a mondi coerenti che precedono ogni ricostruzione logica e resistono tanto all'analisi geometrica quanto a quella del pensiero concettuale.

Dopo aver delineato il quadro teorico della visione, della rappresentazione e della divisione regolare del piano, il testo di Escher, [*Esplorando l'infinito*](#) (Aesthetica/Spècola; Milano 2026) può essere letto come la descrizione fedele del suo atteggiamento mentale e artistico. Attraverso la lettura delle sue conferenze, lettere e scritti, l'autore introduce il lettore nel cuore della sua ricerca, spiegando quasi didatticamente la genesi delle idee, il modo di ragionare, i procedimenti tecnici e l'approccio metodologico e immaginativo che hanno guidato la realizzazione delle sue opere.

La parte più suggestiva di questi scritti riguarda il tema dell'infinito, ossia la sfida di rendere visibile ciò che, per definizione, non ha fine. Escher scrive che un piano immaginato come esteso in tutte le direzioni può essere riempito o diviso all'infinito mediante un numero limitato di sistemi, con figure geometriche contigue su tutti i lati e prive di spazi vuoti.

L'infinito qui non è trattato come un concetto astratto, ma come un'immagine concreta, capace di suscitare vertigine e meraviglia. Per superare la frammentarietà dell'immagine bidimensionale, egli trasferisce le figure su una superficie sferica: ruotando la sfera tra le mani, esse si dispongono in una successione senza fine, evocando l'infinito pur restando finite nel numero.

È questo il tema più intricante che ha sviluppato Escher in molte delle sue opere: come raffigurare in uno spazio finito un'estensione infinita. L'artista è consapevole che la divisione regolare del piano è la trasfigurazione grafica di un concetto mentale, la forma metaforica, una sineddoche (una *pars pro-toto*) capace di evocare entro uno spazio finito l'immaginazione dell'illimitato.

"Profondo, profondo infinito." Siamo consapevoli, riflette Escher, di vivere in una realtà tridimensionale che ci impedisce di fatto di creare un piano che si estende infinitamente in tutte le direzioni. L'unica possibilità che il grafico ha per evitare la frammentarietà dell'immagine è quella di visualizzare uno spazio infinito entro un confine logico, in cui la grandezza delle figure, a partire dal centro della composizione, si riduce progressivamente man mano che si avvicinano al limite di

un cerchio, dove, nessuna di queste figure, per quanto piccola, raggiunge mai la linea di confine, come mostra l'opera che ha per titolo: *Sempre più piccolo. Limite del cerchio I, III*.

Il tema dell'infinito porta Escher a trattare "oggetti" come il vuoto e il nulla la cui incerta ontologia oscilla tra la fisica e la metafisica. Le sue riflessioni suscitano non poche suggestioni: La natura "metafisica" di queste opere è data dalle seguenti riflessioni: la mente degli esseri umani, dice Escher, riesce a dare un senso al vuoto, ma non riesce a concepire che oltre le stelle più lontane possa esistere la fine dello spazio, una frontiera, un confine, oltre il quale c'è il "nulla", inteso come assenza di spazio. Oltre il confine tracciato da queste opere vi è il "nulla assoluto, dove si trovano, immateriali e ordinati con rigore geometrico, i centri degli archi delle circonferenze su cui si basa la struttura", che esistono indipendentemente da noi.

Leggi anche

Luca Scarlini, [Escher. Nel medioevo senese](#)

Aurelio Andrichetto, [L'Islam illustrato da Escher](#)

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](#)

