

PICCOLA BIBLIOTECA ADELPHI

749

DELLO STESSO AUTORE:

Le porte regali
Lo spazio e il tempo nell'arte

Pavel Florenskij

LA PROSPETTIVA ROVESCIAATA

A cura di Adriano Dell'Asta



ADELPHI EDIZIONI

TITOLO ORIGINALE:

Обратная перспектива

© 2020 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO

WWW.ADELPHI.IT

ISBN 978-88-459-3463-6

Anno

Edizione

2023 2022 2021 2020

1 2 3 4 5 6 7

INDICE

I. Osservazioni storiche	11
II. Premesse teoriche	73
<i>Note</i>	115
<i>Rovesciare le prospettive di Adriano Dell'Asta</i>	133
<i>Indice dei nomi</i>	149

LA PROSPETTIVA ROVESCIATA

I OSSERVAZIONI STORICHE¹

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 so-

lo: 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 ingenua 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 amplia-

mento 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 Pantocratore⁴ 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.