

Disegnate riflessioni e riflessioni sul Disegno: le “anti-prospettive” degli astrattisti e dei realisti ai VchuTeMas

Fabrizio Gay, Irene Cazzaro

Abstract

Il saggio indaga aspetti della “anti-prospettiva” – cioè, del disegno che cerca di figurare gli spazi intrinseci delle cose, di tradurli graficamente sul piano con effetti di spazialità ambigua, reversibile, riflessa, invertendo il senso (topologico) di interno/esterno, centro/periferia, inglobato/inglobante – nelle formulazioni opposte del tema che convissero nell’ambiente del VchuTeMas moscoviti. Si studia la differenza che sussiste tra l’anti-prospettiva “figurativa” (di Florenskij) e quella “astrattista” (dei costruttivisti) attraverso un confronto tra grafici coevi, emblematici delle due opposte estetiche. Da un lato (astrattista) si tratta specialmente del genere grafico dell’assonometria svolta e rovesciata, sviluppato coi progetti per gli allestimenti dei Proun spaziali di El Lissitzky, poi diffuso come tema visuale nell’internazionale astrattista degli anni Venti e nella sua successiva diaspora americana. Dal lato opposto (realista) si tratta della teoria anti-prospettiva di Florenskij, nonché di esempi che la testimoniano: le copertine xilografiche di Vladimir Favoriskij (istruite da Florenskij) nelle quali si evidenziano le tecniche della riflessione e dell’inversione. Traducendo l’opposizione tra “astrattisti” e “figurativisti” in quella tra “palingenici e anacronici”, chiariamo la differenza tra le due opposte “anti-prospettive” come differenza tra due modelli di significazione visiva: il primo esclude la dimensione figurativa e allegorica dalle quali muove il secondo.

Parole chiave: storia della rappresentazione, teoria delle immagini, geometria descrittiva, figurazione, grafica.

1921: “Anti-prospettive” arcaiche e moderniste

I dodici studi raccolti nel volume *Il disegno obliquo* [Scolari 2005] riguardano temi e tempi della storia delle immagini assai lontani tra loro, spaziando dal sistema scritturale egizio ai modi di figurazione dei dispositivi edilizi, urbani, meccanici, alla decorazione illusiva (dai vasi apuli del IV secolo a.C. alle pseudo-prospettive pompeiane), ai grafici annotati nei marginalia della letteratura scientifica, ai moderni codici di rappresentazione tecnica nei trattati di arte militare del XVI secolo e brevettati nel XIX, toccando anche le tecniche novecentesche del mimetismo, dal *camouflage* al *disrupting image*. Solo in parte quei dodici studi riguardano la storia dei metodi geometrici di rappresentazione proiettiva che portarono alla geometria descrittiva e al moderno disegno assonometrico (prospettiva parallela); essi tratta-

no anche di artefatti visuali, di teorie e di pratiche della figurazione assai diversi e lontani tra loro, accomunandoli tutti – come indica il sottotitolo del libro – in quanto momenti di «una storia dell’antiprospettiva», cioè, – come dice il prefisso “anti” – come “antagonisti” rispetto alla teoria prospettiva rinascimentale e moderna. Le “anti-prospettive” studiate da Scolari formano dunque un insieme “anacronico” perché raggruppa oggetti imputabili a forme di rappresentazione “altre” – da alcuni sistemi pittografici a modi specifici di figurazione spaziale –, geograficamente lontane o cronologicamente precedenti, contemporanee e successive alla prospettiva rinascimentale e moderna. Una motivazione comune a queste diverse “anti-prospettive” Massimo Scolari l’aveva già [Scolari 1984] individuata

nei passi delle *Enneadi* di Plotino in cui il filosofo neoplatonico tardo-antico, a proposito della pittura, afferma l'ideale di una figurazione epurata dai difetti cognitivi della vista. È l'ideale (regolativo) di una figurazione "guarita" dalle "mattie dell'occhio", epurata dalle contingenze degli effetti ottici della prospettiva e dell'illuminamento, cioè, liberata dalle deficienze del "percepto" rispetto al "concetto" della cosa figurata. Questa "buona" figurazione era quella che aveva il nome greco di "icona", intesa come "oggetto immagine" che – a differenza dell'*eidolon* – lasciava trasparire solo i tratti essenziali e veri dell'idea intelligibile di ciò ch'esso figura – i tratti del suo "vero" (più adeguato) modello – nella materia sensibile del supporto. Per Plotino tale figurazione si prefiggeva il fine di rendere la presenza delle cose figurandole in una "vera forma", in un "vero colore", in una "vera distanza" e "in piena luce", facendolo attraverso le forme, i colori (le materie) e le texture proprie del corpo planare del supporto figurativo (affresco, mosaico, incisione, pittura ceramica, ...). Insomma: l'icona non rappresenta qualcosa, la esemplifica [1].

È quasi impossibile indicare documenti pittorici del III secolo che mostrino le qualità indicate da Plotino, cioè, la capacità di rivelare (esemplificandole) le vere apparenze delle cose. Generalmente li si immagina a partire da quel che Plotino avrebbe potuto vedere tra Asyūt e Roma; specie dai pochi resti delle pitture pre-bizantine, come quelle di Dura Europos, o ipotizzando una comune origine ibrida – molto *ante-litteram* – dell'arte paleocristiana e bizantina. Si tratterebbe di figurazioni piatte, fatte con materie che appaiono portatrici di luce propria, in forme quasi pittografiche, ritraenti corpi resi in una pregante apparenza iconica planare, comprendendo i particolari di queste cose quotidiane (acconciature, tessuti ricamati, ...) e dei paesaggi, ma tradotti in schemi ornamentali. Oggi, pensando a pitture che riducano al minimo la differenza tra "ritratto naturalista" e *pattern* decorativo, penseremmo, per esempio, a quadri di Casorati o di Campigli; ma non è così. L'attuale dominio delle arti figurative non è affatto comparabile alla dimensione sacrale, alle pratiche rituali (religiose e funerarie) e teurgiche che, nella cultura della tarda antichità greco-latina, si realizzavano attraverso dei oggetti-immagine sacri.

Ma l'icona – per come la definiscono i passi di Plotino – non è solo questione di canoni o generi storici di figurazione; è anzitutto un problema che – pur provenendo da antiche estetiche idealiste e trascendentaliste – si pone ancora oggi, seppur secolarizzato e posto in termini tec-

nici – la "efficacia iconica" della figurazione –, anche per la nostra (quella degli autori) concezione che, all'opposto di quella plotiniana, è realista, immanentista e scientifica. A nostro avviso, "icona" indica oggi un insieme di questioni semiotiche legate al fatto che l'icona non rappresenta, ma "esemplifica" il suo contenuto (transustanziato) nella stessa sostanza della sua espressione.

Ci spieghiamo partendo dal fatto che le questioni dell'icona e dell'anti-prospettiva, congiuntamente, si ritrovano agli esordi delle teorie (prima russe, poi europee) dell'arte astrattista – dal misticismo "suprematista" di Malevič, Puni, Rozanova e Lissitzky allo "spiritualismo" di Kandinsky e alla "teosofia" di Mondrian – ma, negli stessi anni, nella Russia sovietica, trovarono la loro formulazione più argomentata da una posizione opposta: quella dalla retroguardia anti-astrattista che Pavel Florenskij [Bertelè, Barbieri 2015] formulò dal 1919, attraverso i suoi scritti sull'icona russa tardomedievale [Florenskij 2012], sullo spazio liturgico ortodosso e con i corsi sulla "teoria dello spazio" che tenne ai VchuTeMas di Mosca nel 1921-24 [Florenskij 2007].

Florenskij, nei primi anni che seguirono la rivoluzione sovietica, difese strenuamente il valore del patrimonio storico delle icone medievali e dell'architettura ortodossa specificandone l'attualità contrapposta a quella che descrisse come "degenerazione prospettica dell'arte occidentale". Egli spiegò che l'avvento della "prospettiva lineare" fu causa d'impoverimento della spazialità figurativa espressa dalle tradizioni pittoriche e grafiche precedenti: la prospettiva bloccò lo sguardo dello spettatore degradandolo a "punto di vista", chiamandolo a mettere (idealmente) un solo occhio nello spioncino di una (ideale) camera ottica prefabbricata: una sorta di macchina fotografica *ante-litteram*. Facendo dell'immagine grafica o pittorica il surrogato di un'esperienza ottica statica e monoculare, la prospettiva – secondo Florenskij – sottrasse allo sguardo la libertà di "spaziare" sul piano dell'immagine per cogliere, da diverse direzioni e itinerari, le vere sembianze degli oggetti figurati secondo "immagini" ch'egli già possiede nella propria coscienza. Insomma, dieci anni prima che Erwin Panofsky pubblicasse il celeberrimo saggio *La prospettiva come forma simbolica* [Panofsky 1961], Florenskij – attraverso un'estetica del simbolo come consustanziale al simbolizzato – rivendicò il primato della "forma simbolica" per l'anti-prospettiva, basandosi sul valore prototipico dell'icona medievale. Ma gli argomenti veicolati dall'estetica plotiniana di Florenskij [2] nei primi anni '20 non furono estranei a quelli sostenuti dalla fazione costruttivista e astrattista –

predominante nei VchuTeMas –, fazione che, all'opposto, perseguiva la costituzione dell'opera d'arte come "cosa" e non rappresentazione di "cose", eliminando la distinzione tra i domini delle arti visive e del design. Per esempio, i *Proun* di El Lissitzky (fig. 1) erano, di fatto, considerati anti-prospettive, cioè oggetti – fisicamente piani e talora spaziali – che non rappresentano alcunché, ma suscitano il senso di una spazialità intensa, ambigua, bivalente, molteplice e reversibile [Bois 1988; Gay, Cazzaro 2019].

1921-24: palingenici e anacronici

Nel 1921 e negli stessi ambienti moscoviti – nei laboratori dei VchuTeMas, nei programmi editoriali e seminari dell'Istituto di cultura artistica (INChUK) e nei dipartimento di psicofisiologia dell'Accademia Russa di Scienze Artistiche (RACHN) – s'incontrano e scontrarono almeno due modi d'intendere l'anti-prospettiva e le tecniche del disegno che ne discendono: quello degli astrattisti e quello, opposto, di Florenskij. In questi ambienti Florenskij fu in contatto almeno con gli astrattisti sostenitori dell'arte pura – contro la fazione dei "produttivisti" guidata da Rodenko – fino a condividere due progetti enciclopedici, inizialmente sostenuti dalla direzione di Kandinsky del dipartimento psicofisiologico della RACHN negli ultimi mesi del '21:

1) il programma di un "Dizionario scientifico dei termini artistici" – sul quale lavorarono diversi dipartimenti della RACHN tramite un "Gabinetto di terminologia artistica" – che raccolse un'ampia bibliografia e avviò una discussione su diverse voci: "Assoluto", "Empatia", "Punto", "Segno", "Sessualità", "Significato", ..., nonché la voce "Spazio", sulla quale – come spiega Nicoletta Misler [Misler 1990 e 2007] – il dibattito si arenò;

2) la redazione del *Simbolarium*: un regesto degli archetipi elementari che comporrebbero il "linguaggio delle forme visive" una sorta di "alfabeto" degli "enti visivi" dell'espressione artistica nell'ipotesi che costituiscono un insieme analogo ai "simboli" delle notazioni logico-matematiche e cinesiche [3].

Questi due progetti suggeriscono che opposte teorie astrattiste e realiste avessero avuto comuni fonti scientifiche – innanzitutto la fenomenologia percettiva [4] dell'opera d'arte e le teorie estetiche della "pura visibilità" [5] – e che entrambe avessero risentito dei principi del nascente "formalismo russo", vale a dire, di una concezione già strutturalista e semiotica (retorica) [6] del funziona-

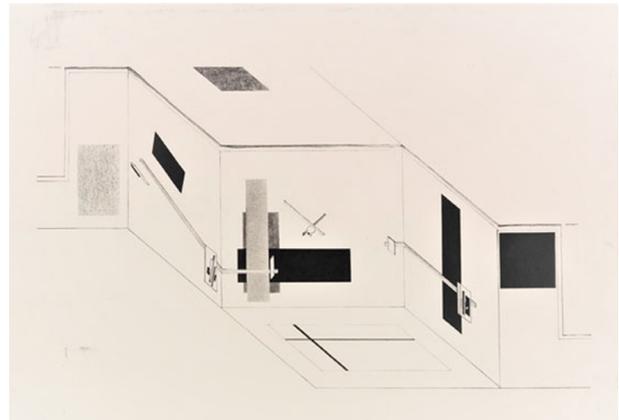


Fig. 1. El Lissitzky, grafico di progetto del *Prounenraum* alla Große Berliner Kunstausstellung, assonometria cavaliere svolta, 1923; litografia su carta pergamenata, 44 x 60 cm, 1a cartella Kestner, Stedelijk Museum, Amsterdam.

mento dell'opera d'arte: sia essa letteraria, sonora, visiva o spaziale [Tafari 1979].

Tra "figurativismo" e "astrattismo" in arte non c'era contraddizione, ma solo una differenza di grado e di valori [7], giacché per tutti l'opera d'arte è anzitutto un oggetto autonomo e figurale. Florenskij e gli astrattisti (spiritualisti e suprematisti) dell'arte pura condividevano molti tratti di una concezione oggettivista e purovisibilista dell'opera d'arte, nonché lo studio delle forme semantiche archetipiche (universali) dell'espressione artistica. Ma in cosa differirono?

La differenza più saliente non è quella tra astrattisti e realisti, ma quella che si scavò nella dinamica delle avanguardie russe (prima) e sovietiche (poi) per partenogenesi dei movimenti simbolisti d'inizio secolo. Com'è noto, le due rivoluzioni – russa e sovietica – segnarono anche due profondi e successivi confini tra gli artisti teorici dell'arte:

1) prima (1905-08) l'opporci tra movimenti modernamente "storicisti" contro le vere e proprie avanguardie moderniste e antistoriciste – come il "cubofuturismo" – analoghe ai movimenti dell'arte europea, ma più vicine alla dimensione politica che segnerà (poi) il dadaismo berlinese dei primi anni '20 [Tafari 1980, pp. 141-182];

2) poi (1917-20) la secessione delle avanguardie che – aggranciandosi alla dimensione politico-sociale e contribuendo ai primi ideali bolscevichi (il "comunismo utopistico")

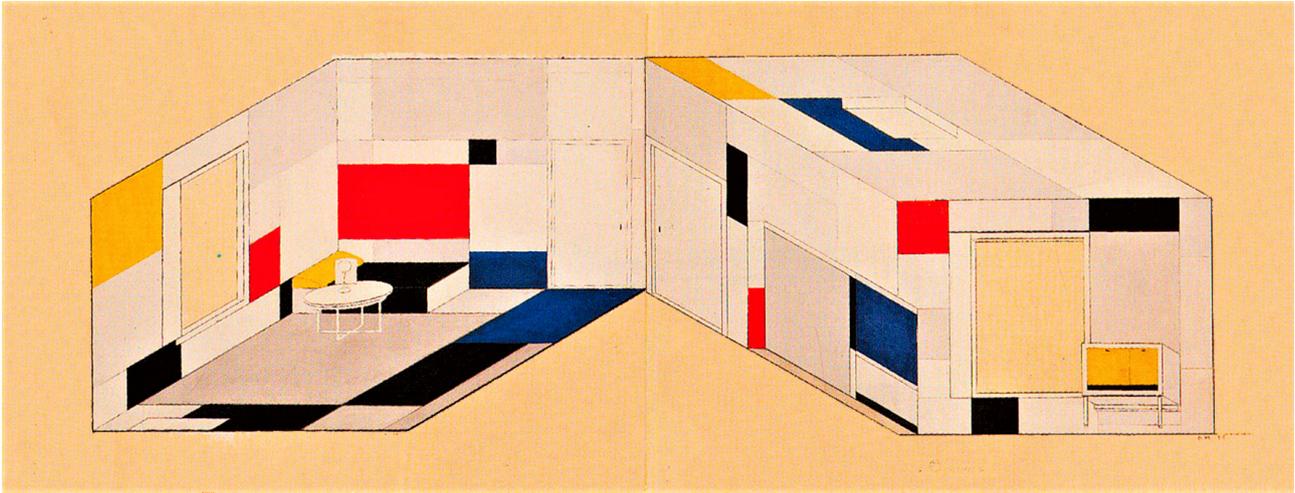


Fig. 2. Piet Mondrian, grafico di progetto dello studiolo di Ida Bienert a Dresda, assonometria cavaliera svolta, 1926; gouache e matite su carta, 37 x 97 cm, Staatliche Kunstsammlung Dresden.

– sostennero un ideale palingenetic, cioè, una “reinizializzazione” della Storia e delle Arti. Specialmente i produttivisti e costruttivisti cercarono di porsi come istituzione rivoluzionaria, divenendo “scuola” e strumento di propaganda, intendendo l’arte come una forma di “progettazione totale”, cioè, preconizzando il superamento di ogni distinzione tra le arti, il design e l’urbanistica, prendendo il sopravvento ai VchuTeMas: il primo “politecnico delle arti”.

Dunque, all’inizio degli anni ’20, nelle aule dei VchuTeMas la più radicale opposizione nella concezione dell’opera d’arte fu quella che separò i “palingenici” – i costruttivisti e produttivisti (Rodčenko, Stepanova, Vesinin, Lissitzky, ...) [8] fautori dell’arte come “progettazione totale” – dai “realisti” sostenitori del fatto che non si possa “reinizializzare” la Storia e che la rivoluzione possa solo assumere una forma anacronica, ma non una “tabula rasa” delle tecniche e dei generi tradizionali delle arti. Florenskij – che pur non disprezzava l’arte astrattista ma sostenne una dimensione religiosa dell’arte – si schierò contro l’astrattismo produttivista nel quale vedeva una forma di “nichilismo artistico” che – riducendo le arti al design – avrebbe umiliato la realtà antropologica – individuale e collettiva, presente e passata – delle umane “stirpi” tramandata attraverso i domini tradizionali delle arti.

L’opposizione tra “palingenici” e “anacronici” si tradusse così in quella tra “astrattisti” e “figurativisti”. Lo chiarì Florenskij, specialmente in una lezione ai VchuTeMas del 1923-24 nella quale contestò le forme “ingenuie” di astrattismo ritenendole faatrici di una dissoluzione dell’arte nella pura tecnica. La negazione astrattista di ogni forma di rappresentazione – cioè, «prendendo una cosa in quanto tale e la sua azione in quanto tale, e non la loro rappresentazione» – avrebbe portato, secondo le parole di Florenskij, solo a tre possibili conseguenze:

- a) «Prima soluzione: creare delle cose della natura – degli organismi, dei paesaggi, ecc. È chiaro non soltanto che questo sarebbe impossibile, ma anche che non ne abbiamo proprio bisogno. La natura esiste già e duplicarla sarebbe un’operazione inutile»;
- b) «La seconda soluzione è la creazione di cose che non esistono in natura: le macchine»;
- c) «la terza soluzione è la creazione indirizzata verso cose che non siano di natura fisica. Un’opera di questo tipo è anch’essa, nel suo genere, una macchina, ma una macchina magica, uno strumento di influsso magico sulla realtà. Questi strumenti esistono già effettivamente: i manifesti politici e di propaganda, per esempio, sono appositamente concepiti per spingere a certe azioni tutti quelli che li guar-

dano e addirittura per costringerli a guardarli. In questo caso l'azione sui presenti e il cambiamento nella loro vita spirituale si devono realizzare non attraverso un significato, ma attraverso una presenza immediata di colori e di linee. In altre parole, questi manifesti sono in sostanza macchine per la suggestione e la suggestione è il gradino più basso della magia» [Florenskij 2007, pp. 96-97].

Con le soluzioni “b” e “c” Florenskij si riferisce alla concezione “costruttivista-produttivista” che intende l'opera d'arte come macchina estetica autoreferenziale (b) usata come strumento di propaganda ideologica e di condizionamento sociale (c). Egli non disprezza affatto l'opera d'arte astratta o i manifesti di propaganda politica, ma contesta l'ingenuità e i limiti della teoria astrattista perché essa appiattisce la complessa semiosi dell'opera d'arte in una semplice questione di “riflessi condizionati” – stimolo-risposta – (b) fidando solo sulla superstizione dei destinatari (c). Dunque, essenzialmente, è una differenza di “modello semiotico” quella che oppone Florenskij alle coeve teorie astrattiste. Ma come si manifesta questa “differenza” nel merito del tema (tecnico) dei dispositivi dell'anti-prospettiva?

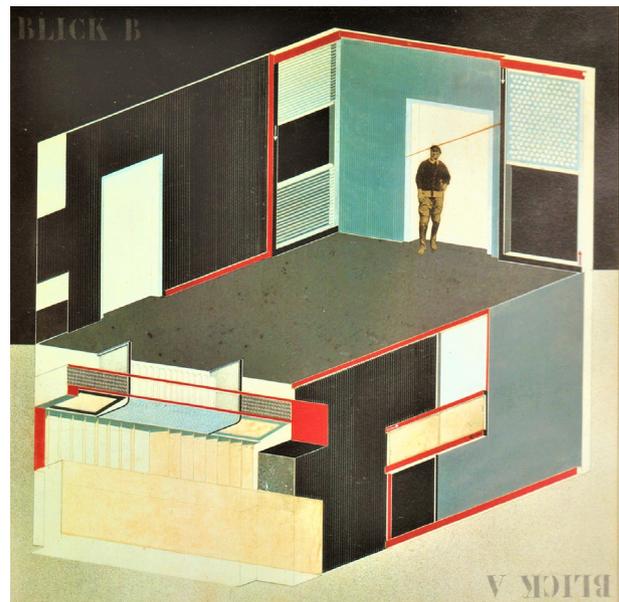
1923: assonometrie riflesse e spazi svolti sul piano

Entrambe le anti-prospettive – quella di Florenskij e quella dei costruttivisti – si svilupparono in rapporto al tema – ereditato dal simbolismo – della “opera d'arte totale” che pone la questione dei reali rapporti tra l'oggetto artistico e l'ambiente fisico e rituale nel quale l'opera vive. Per Florenskij il prototipo dell'opera d'arte totale è lo spazio liturgico bizantino-ortodosso [9]; all'opposto, per Lissitzky l'opera totale comprende la riforma della città – ad esempio i suoi grattacieli orizzontali per Mosca – e la reinvenzione di ciò che oggi definiremmo “interior design”, trovando il suo emblema nei nuovi ambienti espositivi, come i suoi *Prounenraum* (fig. 1) e sale museali (fig. 3) nelle quali l'opera d'arte, da spazio inglobato, diviene ambiente inglobante. Per Florenskij si tratta della riformulazione anacronica del rito spirituale; per Lissitzky si tratta della “re-inizializzazione” delle categorie dell'interno superando e ibridando le idee tradizionali di casa, fabbrica, laboratorio, museo, teatro, ecc.

È anzitutto nel progetto di questi ambienti espositivi – oggetti che si fanno spazio inglobante – che l'architetto Lissitzky elabora un metodo di rappresentazione anti-prospettivo, o pan-prospettivo: la tecnica della “assonometria svolta”

(figg. 1-3) nella quale si rappresenta l'interno dispiegato in due assonometrie contigue, colte da due direzioni di proiezione simmetricamente opposte rispetto alle giaciture orizzontali o frontali dello spazio rappresentato, producendo un'immagine spaziale panottica. Dal *Prounenraum* berlinese del 1923, questo metodo si diffuse subito nell'internazionale astrattista – dai grafici progettuali di Vantongerloo, Mondrian (fig. 2) – entrando in risonanza con il cubismo sintetico (purismo) del primo Le Corbusier, del razionalismo di Sartoris, dell'elementarismo analitico di De Stijl, facendo dell'assonometria [Reichlin 1979, Bois 1981, Scolari 1984, Bois 1988, Pérez Gómez, Pelletier 2000, Scolari 2005] l'etichetta figurativa del movimento moderno e delle sue scuole: dal Bauhaus di Weimar (dopo il 1923) ai *Vchutemas* moscoviti dove Lissitzky introdusse l'interior design. Nella progettazione degli interni l'assonometria svolta divenne il metodo per calcolare graficamente la concomitanza spaziale (topologica) dei formanti eidetici e cromatici, così come una partitura orchestrale fa della concomitanza

Fig. 3. El Lissitzky, grafico di progetto del *Kabinett der Abstrakten* nel *Provinzialmuseum di Hannover*, assonometria obliqua svolta, 1927; gouache, inchiostri, smalti e collage su cartoncino, 39,9 x 52,3 cm, Sprengel Museum Hannover.



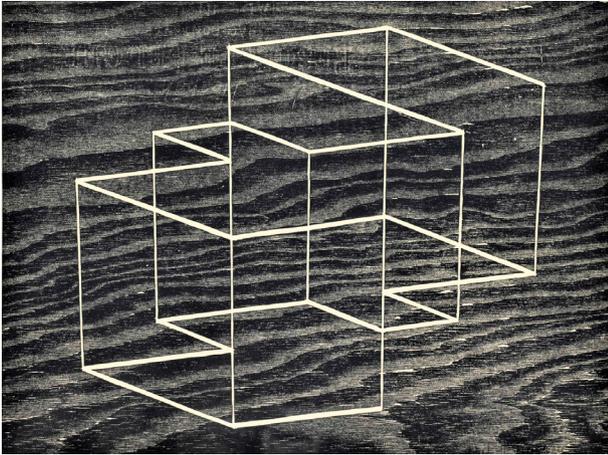


Fig. 4. Josef Albers, *Multiplex D*, xilografia su carta Neenah, 1948, 22,7 x 30,5 cm (stampa) [31,7 x 41,5 cm, supporto].

temporale dei suoni. Ma questi grafici, oltre al loro scopo strumentale, assunsero anche un autonomo valore artistico nel corso dell'astrattismo geometrico ed elementarista in quanto immagini piane a contenuto spaziale percettivamente instabile – come il test psico-percettivo del “cubo di Necker” – legato a un effetto di riflessione e diffrazione del punto di vista. Ne è un esempio la serie di xilografie di Albers (fig. 4) che ci agevola il confronto con altre xilografie tipografiche testimoni della concezione opposta: quella realista e figurativa dell'anti-prospettiva di Florenskij. Florenskij – pur eccellente disegnatore – fu un artista grafico solo per interposta persona, istruendo l'esecuzione di tre copertine xilografiche tracciate dall'amico Vladimir Andreyevich Favorskij: direttore della Facoltà poligrafica dei VchuTeMas dove fu esponente della fazione realista, figurativa e arcaizzante.

La prima di queste copertine (fig. 6) ci consente anche di chiarire, sul piano concreto del disegno, la differenza che oppone l'astrattismo geometrico di Lissitzky alla geometria realista di Florenskij. Entrambe scrissero di geometria; ma non avrebbe senso confrontare il manifesto *Kunst und Pangeometrie* di Lissitzky [Darboven, Lissitzky 1973] con i testi matematici di Florenskij che fu matematico e fisico di professione, esponente di un “realismo scientifico” che postula sia la “realtà” inemendabile dello spazio fisico, sia la molteplicità delle forme che lo spazio assume ai nostri

sensi, nella nostra coscienza (fig. 5). Per lui, la geometria è una batteria di modelli di “spazio astratto” che possono rivelarsi pertinenti a descrivere aspetti dello spazio fenomenico della percezione e dello spazio fisico dov'esso non può apparire ai nostri sensi e alla nostra immaginazione. Di conseguenza ritiene 1) che gli enti matematici siano dotati di un'esistenza reale e 2) che arte e geometria siano mezzi diversi di una stessa filosofia della natura.

1922: il piano grafico come stratificazione di spazi geometrici

Gli immaginari in geometria, estensione del dominio delle immagini geometriche a due dimensioni [Florenskij 2016] è il libro del 1922 in cui Florenskij dimostra la realtà ontologica e fisica dei numeri tecnicamente detti “immaginari”, come quello che esprime la radice quadrata di “-1” (unità immaginaria). Il testo comprende anche un capitolo sulla “Spiegazione della copertina” (fig. 6) dove mostra come la xilografia renda “figurativo” un argomento “astratto” (matematico), esprimendo visivamente “compresenti” sul piano della pagina a stampa altre modalità d'esistenza dello spazio. Per spiegare come la xilografia di copertina conti di mostrare visualmente la “compresenza” degli “immaginari” in una concreta rappresentazione grafica sul piano geometrico (diagrammatico) dei numeri “reali” Florenskij – secondo l'ordine imposto del discorso matematico – premette la definizione di quella “compresenza” nella nostra coscienza spaziale. Tali premesse non sono matematiche, ma fenomenologiche e psico-percettive. Con l'esempio di concrete esperienze visive, egli sostiene che lo spazio percepito è



Fig. 5. Albero (semantico) dell'esplicita categorizzazione del termine “SPAZIO” nei lavori di Florenskij; cfr. per ex. Florenskij 2007, pp. 271-73.

sempre la stratificazione degli altri spazi sensoriali (fig. 5) in *praesentia* o in *absentia*, cioè, riesumati in memoria, come se fossero (topologicamente) “incorniciati” l’uno negli altri. Il riconoscimento di quel che “rappresenta” la copertina non è che una di queste esperienze visive. La si riconosce come una pagina di cartoncino sottoposta ai registri essenziali dell’impaginazione tipografica – titolo, autore, editore, ecc. – e vi si può riconoscere la rappresentazione di una sorta di “libro aperto” con grafici “geometrici”. Solo poi si esfoliano i livelli percettivi della pagina xilografica distinti – in ordine di evidenza – anzitutto dalle qualità visive delle texture dei segni.

1°) Si leggono (fig. 7 a destra) anzitutto le figure di un piano ch’egli chiama “paradosale” perché non appartiene nemmeno al piano fisico del foglio su cui, invece, sono “trappuntati” i caratteri tipografici veri e propri: questi ultimi devono apparire fisicamente presenti sulla pagina di carta, ma il piano delle pure iscrizioni notazionali della geometria del “piano reale” trascende il supporto cartaceo e indica uno spazio solo cifrato nei segni dell’asse verticale X e delle cifre “O”, “X” e “Y”, uniche lettere stampate a nero pieno.

2°) Il libro figurato ci mostra una pagina aperta a sinistra, con un grafico (un’ellisse del piano XY) e a destra, un risvolto di quella medesima pagina che si sfrangia in uno “spessore” misterioso, che Florenskij definisce «quasi solo tattile».

3°) In ordine di evidenza, c’è poi, in vista frontale, il rettangolo del vero e proprio “piano geometrico reale” (fig. 8 a sinistra) segnato da un fitto tratteggio orizzontale che Florenskij dice fatto di “Nero caldo” e “pienamente visibile”, rettangolo che porta il tracciato nitido (nero con bordi bianchi) di una semiellisse il cui asse minore è l’asse X.

4°) Invece la figura del “piano immaginario” si apre sul lato destro, come una pagina che, ruotando intorno all’asse X, sfiora l’occhio dello spettatore-lettore (fig. 8 a destra).

5°) L’istruzione a percepire l’immagine di destra come “il verso” del foglio ci arriva dall’immagine a sinistra (sul “recto” figurato) che ripropone sul lato opposto la stessa cifra corsiva “O”, ma specchiata e invertita nella sua campitura: il segno nero dello “O” reale (del lato recto a sinistra) è qui tramutato in un tratto bianco circondato da una “cicatrice” nera, ovvero con l’effetto di un segno in rilievo nel verso del foglio, un segno causato dall’impressione del medesimo segno impresso sul recto. S’inverte dunque anche la direzione di lettura (ottica) reale “XO” in quella immaginaria “OX”, dimensione accessibile solo al tatto, con il movimento di una mano ideale che tasta il verso del foglio accompagnando l’occhio che percorre il lato visibile. Anche la campitura

Fig. 6. Vladimir Favorskij, Copertina per il libro di P.A. Florenskij, *Gli immaginari in geometria, estensione del dominio delle immagini geometriche a due dimensioni, xilografia su carta, 1922.*



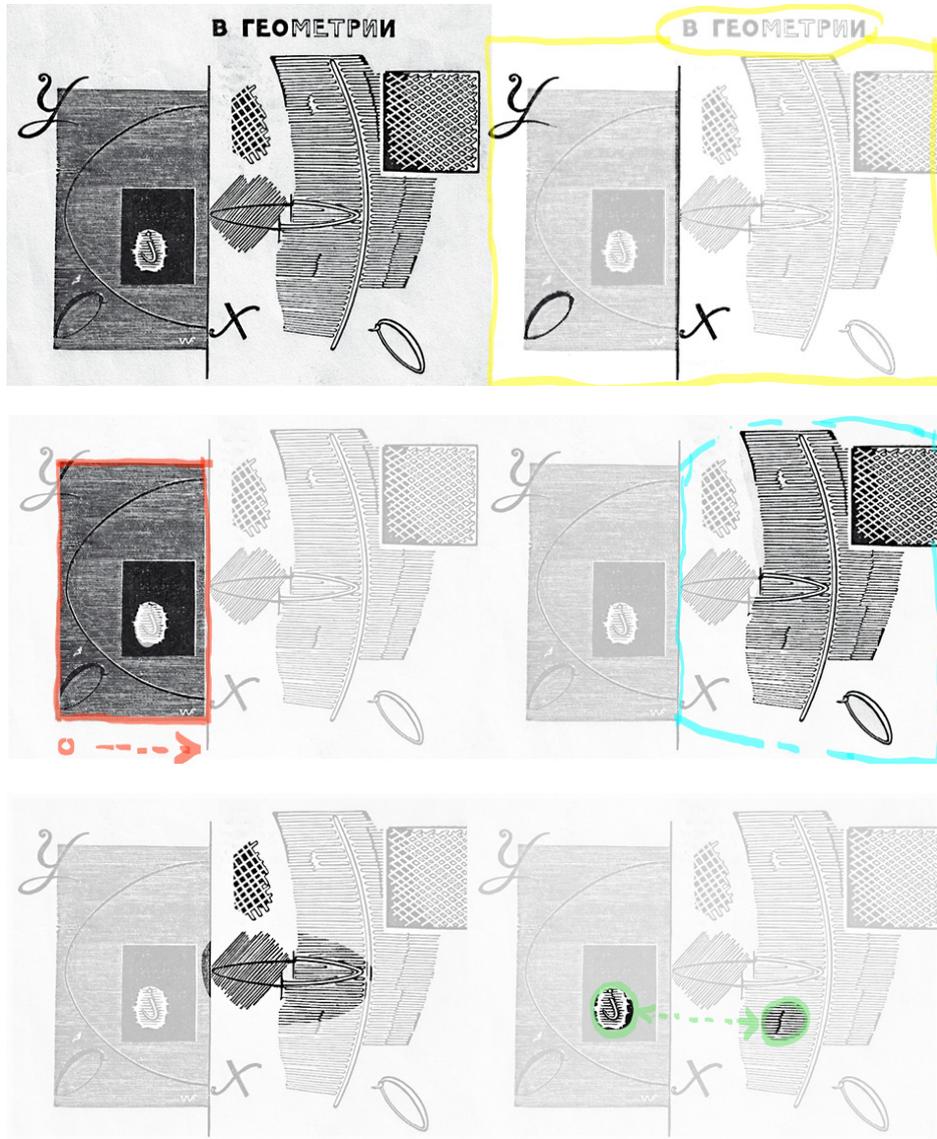


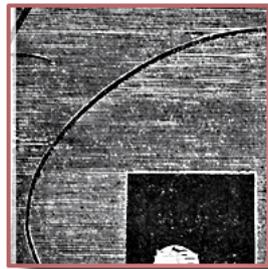
Fig. 7. Analisi della copertina: evidenza (rispetto al piano tipografico) della notazione indicante piano geometrico "reale" (a sinistra).

Fig. 8. Evidenze della figura del "piano reale" (a destra) e del "piano immaginario" (a sinistra).

Fig. 9. Evidenza delle figure intermedie tra "reale" e "immaginario" (a sinistra) e simbolo dell'unità immaginaria (a destra).

Nero caldo

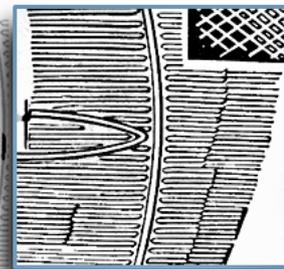
Piano REALE
direttamente
visibile



Luogo non
tangibile delle
ISCRIZIONI del
piano reale



Non bianco



Bianco freddo

Piano
IMMAGINARIO
direttamente
tangibile



Simbolo
paradossale
(non visibile)
dell'unità
immaginaria

Non nero

Fig. 10. Quadrato semiotico dei termini usati da Florenskij per indicare le categorie dell'espressione grafica nella copertina di Favorskij.

a tratteggio orizzontale della porzione sinistra è resa con tratti dello stesso tipo: bianchi e cicatrizzati di nero ai bordi, segni che Florenskij qualifica come di "bianco freddo". Così è anche per la figura corrispondente alla semiellisse reale, divenuta a destra un segmento d'iperbole immaginaria. Insomma, tutta la parte destra cerca di rendere una percezione tattile ("bianco freddo"), perciò si perde il senso della distanza visiva, della scala ottica; di conseguenza la testura si trova sgranata e ingrandita in campioni, in tocchi.

6°) Ci sono infine (fig. 9) dei pezzi che sfuggono alla rigida distinzione in una di queste due categorie visive opposte. Al centro, in prossimità all'asse, troviamo (fig. 9 a destra) un'ellisse ibrida: mezza "reale" (nero caldo) e visibile, e mezza immaginaria (bianco freddo) e tangibile. Infine, (fig. 9 a sinistra) compare il simbolo – la lettera greca iota – designante l'unità immaginaria (numero il cui quadrato è $= -1$) resa su entrambe i lati (recto e verso) del piano figurato, ma resa graficamente in modo ancora più paradossale delle cifre O, X, Y del piano reale. Essa appare come "tattile" sul verso (a sinistra) del piano e "ottica" sul recto.

Riassumendo: Florenskij costruisce un sistema (semi-simbolico) di omologie tra coppie di categorie espressive e coppie di categorie del contenuto. Queste categorie grafico-geometriche si possono rappresentare nella forma del quadrato semiotico (fig. 10) dove i termini contrari sono il piano "direttamente visibile" e "reale" (in senso matematico) e il piano "immaginario", altrettanto "reale" (in senso ontologico) ma solo tangibile e reso visibile grazie all'artificio del disegno.

Tra i contrari si stende la gamma ibrida di uno spazio intermedio figurato come se si trattasse dello spessore del foglio tattilmente ingrandito, dove si confonde l'informazione visiva con quella tattile. Infine, si devono ammettere anche i ruoli subcontrari della notazione geometrica reale – le cifre visibili ma non tangibili – e dell'unità immaginaria, resa come se fosse impressa dal verso del foglio e paradossalmente affiorante sul recto con la "cicatrice" che la connota come entità tattile. Queste scritture sembrano sottrarsi ai sensi, ma non all'artificio grafico del disegno che le mette in scena.

Fig. 11. Vladimir Favorskij, Copertina proposta per il terzo numero della rivista "Makovec", xilografia su carta, 1923.

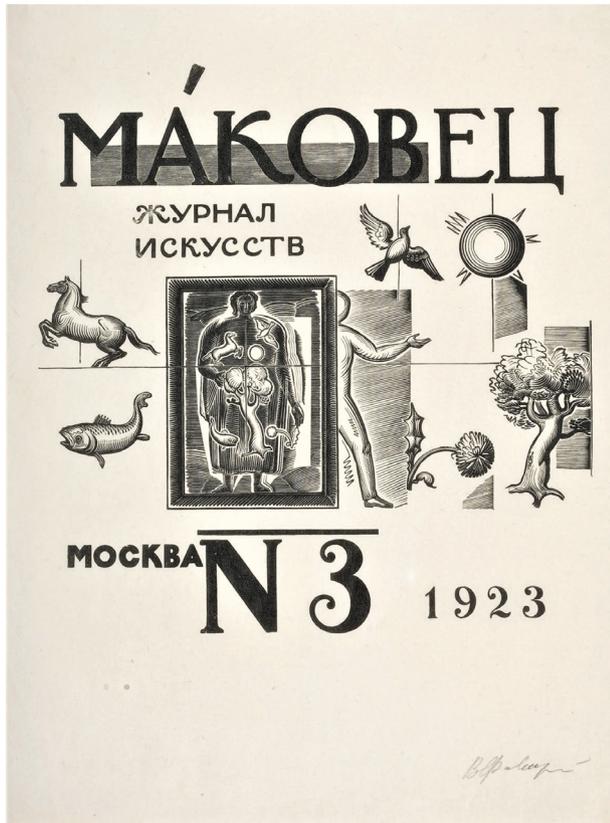
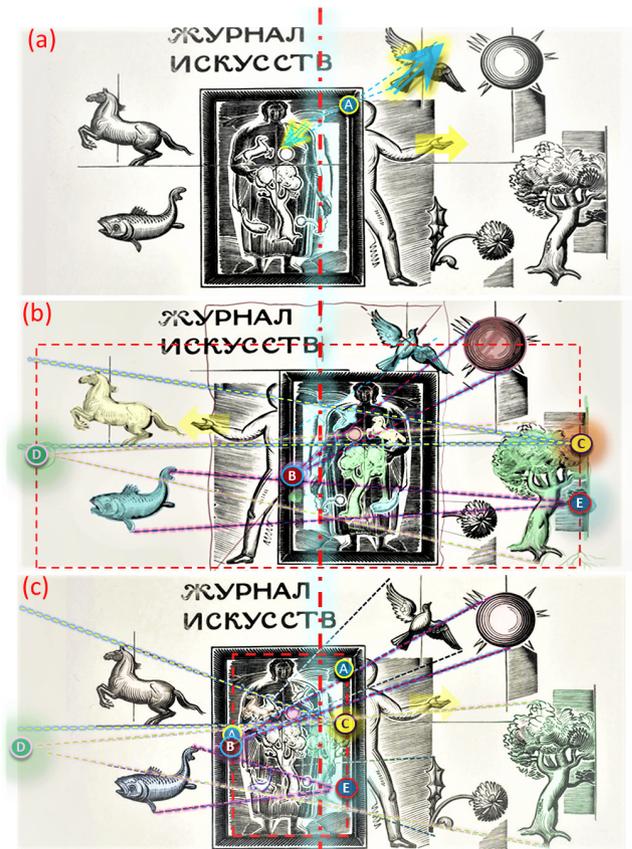


Fig. 12. Analisi della copertina: il rovesciamento simmetrico dell'immagine centrale (b) della copertina intorno all'asse verticale evidenzia omografie: ometotie dirette e inverse (riflessioni).



1923: un'allegoria anti-prospettica del disegno

Non sappiamo come Florenskij nel 1923 istruì la xilografia di Favorskij per la copertina del terzo numero – mai giunto in stampa – della rivista *Makovec* (fig. 11), organo dell'omonima associazione di artisti realisti. È certo solo che la xilografia era nata a scopo didascalico e militante come una sorta di “manifesto” figurativo della figurazione realista, presentandosi come un'allegoria. Come allegoria, evoca delle “cose” figurandole attraverso figure foggiate come “stampini”, stereotipate, come se fossero dei “caratteri tipografici”, ricordandoci così che le “immagini” sono anzitutto “oggetti sociali”.

Perciò, quello rappresentato al centro della xilografia – compreso nella cornice che delimita una figurazione dentro la figurazione – non indica le sembianze di un uomo, ma “l'uomo”: l'essere umano nella sua intensione e nella sua generalità. L'uomo è figurato due volte, parzialmente sovrapposto e risvoltato:

1°) “nel quadro dentro il quadro” l'uomo è reso come un campo nero nel quale affiorano – come fossero i suoi visceri interni radiografati – le tracce bianche di “figurine di cose” che sembrano impresse nella carne della sua memoria, nelle proprie tracce mnestiche. Queste “cose” graficamente tracciate in bianco nel campo nero e interno, sembrano quasi le stesse “cose” che compaiono fuori, altrimenti figurate, con tracce nere nell'intero campo bianco esterno e (idealmente) illimitato. Ma, rispetto a quelle esterne, quelle interne sono invertite, in negativo e rovesciate specularmente;

2°) tra le figure rese a tracce nere nel campo bianco, esterno alla figura del “quadro” posto “dietro al quadro”, c'è

ancora l'uomo: stavolta figurato come una “cosa esterna” (nero su bianco). È perciò che l'uomo appare sdoppiato: è “di fronte” nella figura del quadro – come in un'icona bizantina resa a tracce bianche su nero – e riappare di schiena, dietro il quadro, per metà, mentre porge la mano aperta con un gesto ampio del braccio destro, dandoci l'istruzione di rovesciare mentalmente la figura.

Non entriamo qui nella lettura allegorica delle “cose figurate” riesumando le sparpagliate vestigia del *Simbolarium* di Florenskij, ma ci limitiamo a vedere la relazione geometrica tra le “cose” figurate dentro “l'uomo nel quadro” e quelle “fuori” di lui.

a) Seguendo il gesto dell'uomo di schiena, rovesciamo specularmente la figura centrale (fig. 12b), vediamo che “cose figurate dentro” sono rese come immagini omotetiche (simili e similmente poste) di “cose figurate fuori”. E vediamo che i centri di queste omotetie si attestano prevalentemente ai bordi della pagina.

b) Riportando (fig. 12c) nella suo stato originale il “quadro” figurato al centro della copertina, vediamo che le “cose dentro” sono rese come figure omotetiche e speculari delle “cose” figurate fuori dal quadro, e vediamo che ora i centri di queste diverse omotetie (seppur inverse) si addensano sulla figura della “cornice del quadro”, anch'essa resa coi tratti di una “cosa fuori”.

Dunque, la figura della cornice del quadro rappresenta ciò che fuori dal quadro è posto al bordo dello spazio, come se lo spazio appreso estero-cettivamente si ripiegasse “allo specchio” nello spazio – appreso interocettivamente – della figurazione al centro. Ecco dunque, effettivamente, una prospettiva radicalmente (figurativamente) rovesciata: un manifesto (figurativo e didascalico) del “Disegno”.

Note

[1] La nozione di “esemplificazione” in opposizione a quella di “denotazione referenziale” è introdotta da Nelson Goodman: Goodman 1976, pp. 51-63.

[2] Cfr. per ex. Cantelli 2011.

[3] A un “dizionario dei gesti” lavorava Cetverikov e il “Laboratorio coreologico” della RACHN fondato nel 1923 (sotto la direzione di Sidorov e Larionov) che studiava il movimento del corpo umano nelle sue diverse manifestazioni, dalla ginnastica ritmica, artistica, alla danza contemporanea: la “libera danza” di Sidorov; cfr. Misler 2017.

[4] Anzitutto la psicofisiologia di Hermann von Helmholtz (1821-1894) e di Ernst Mach (1838-1916) sono fonti citate anche da Florenskij, soprattutto nella sua teoria dello spazio sensoriale (fig. 5)

come insieme sinestetico di “stati di coscienza”: cfr. Florenskij 2007, pp. 265-280.

[5] Sull'evoluzione dell'estetica purovisibilista in prospettiva semiotica cfr. Lancioni 2001.

[6] Intendiamo “Retorica” in prospettiva semiotica, nel senso di Groupe µ 1976 e 1992.

[7] Dal punto di vista semantico è una differenza in termini di densità di “semi iconici”: cfr. Greimas 1984.

[8] Per un'antologia delle posizioni astrattiste cfr. Magarotto 2016.

[9] Vedi, *Il rito ortodosso come sintesi delle arti*, in Florenskij 1990, pp. 57-67.

Autori

Fabrizio Gay, Dipartimento Culture del progetto, Università IUAV di Venezia, fabrizio@iuav.it
Irene Cazzaro, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, irene.cazzaro2@unibo.it

Riferimenti bibliografici

- Bertelé, M., Barbieri, G. (a cura di). (2015). *Pavel Florenskij tra icona e avanguardia. Atti del Convegno internazionale*, Venezia, Università Ca' Foscari – Vicenza, Palazzo Leoni Montari (3-4 febbraio 2012). Crocetta del Montello: Terra ferma.
- Bois, Y.-A. (1981). Metamorphosis of Axonometry. *Daidalos*, n. 1, pp. 40-58.
- Bois, Y.-A. (1988). El Lissitzky: radical reversibility. *Art in America*, n. 4, pp. 160-181.
- Cantelli, C. (2011). *L'icona come metafisica concreta. Neoplatonismo e magia nella concezione dell'arte di Pavel Florenskij*. Palermo: Centro internazionale studi di Estetica.
- Darboven, H., Lissitzky, E. (1973). *El Lissitzky. Art and pangeometry* [Kunst und Pangeometrie], Hamburg – Brussels: Daled; Hossmann; Y. Gevaert, Société des Expositions.
- Florenskij, P.A. (1990). *La prospettiva rovesciata*. Roma: Gangemi Editore.
- Florenskij, P.A. (2007). *Lo spazio e il tempo nell'arte*. Milano: Adelphi.
- Florenskij, P.A. (2012). *Le porte regali. Saggio sull'icona*. Milano: Adelphi (Prima ed. 1922).
- Florenskij, P.A. (2016). *Les imaginaires en géométrie. Extension du domaine des images géométriques à deux dimensions. Essai d'une nouvelle concrétisation des imaginaires*. Bruxelles-Paris: Zones sensibles-Belles Lettres diffusion (Prima ed. 1922).
- Gay, F., Cazzaro, I. (2019). Topology and topography of the interior: Lissitzky vs. Florenskij. In Cicalò, E. (ed.). *Proceedings of the 2nd International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination IMG 2019*, pp. 817- 827. Cham: Springer.
- Goodman, N. (1976). *I linguaggi dell'arte*. Milano: Il Saggiatore.
- Greimas, A.J. (1984). *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*. Paris: Groupe de Recherches Sémio-Linguist., Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Groupe µ, (1976). *Retorica generale. Le figure della comunicazione*. Milano: Bompiani.
- Groupe µ, (1992). *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Editions du Seuil.
- Lancioni, T. (2001). *Il senso e la forma. Il linguaggio delle immagini fra teoria dell'arte e semiotica*. Bologna: Esculapio.
- Magarotto, L. (2016). *L'avanguardia dopo la rivoluzione. Le riviste degli anni Venti nell'URSS. Il giornale dei futuristi, L'arte della Comune, Il Lef, Il nuovo Lef*. Napoli: Immanenza.
- Misler, N. (1990). Il rovesciamento della prospettiva. In Florenskij P.A., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*. Roma: Gangemi Editore, pp. 3-51.
- Misler, N. (2017). *L'arte del movimento in Russia: 1920-1930*. Torino-Moscow: Allemandi-AVC Charity Foundation.
- Panofsky, E. (1961). *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*. Milano: Feltrinelli (Prima ed. Die Perspektive als «symbolische Form», in Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925, Leipzig-Berlin 1927, pp. 258-330).
- Pérez Gómez, A., Pelletier, L. (2000). *Architectural representation and the perspective hinge*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Reichlin, B. (1979). L'assonometria come progetto: Uno studio su Alberto Sartoris. *Lotus international*, n. 22, pp. 82-93.
- Scolari, M. (1984). Elementi per una storia dell'axonometria. *Casabella*, n. 500, pp. 42-49.
- Scolari, M. (2005). *Il disegno obliquo. Una storia dell'antiprospectiva*. Venezia: Marsilio.
- Tafuri, M. (1979). Formalismo e avanguardia fra la NEP e il primo piano quinquennale. In AA.VV. *U.R.S.S. 1917-1978, la ville, l'architecture = U.R.S.S. 1917-1978, la città, l'architettura*. Paris: L'Esquerre.
- Tafuri, M. (1980). *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino: Einaudi.