



# FSC

Centro Culturale  
della Fondazione  
Collegio San Carlo

## PAOLO SPINICCI

### PROSPETTIVA

### LA RAPPRESENTAZIONE DELLO SPAZIO IN ETÀ MODERNA

9 OTTOBRE 2015

IMMAGINE. STORIA E TEORIA DI UN'ESPERIENZA FILOSOFICA

OTTOBRE - DICEMBRE 2015

DIAPOSITIVE



Fondazione Collegio San Carlo di Modena

**La Fondazione Collegio San Carlo ricorda che le seguenti diapositive costituiscono materiale sottoposto alla normativa vigente in materia di diritto d'autore.**

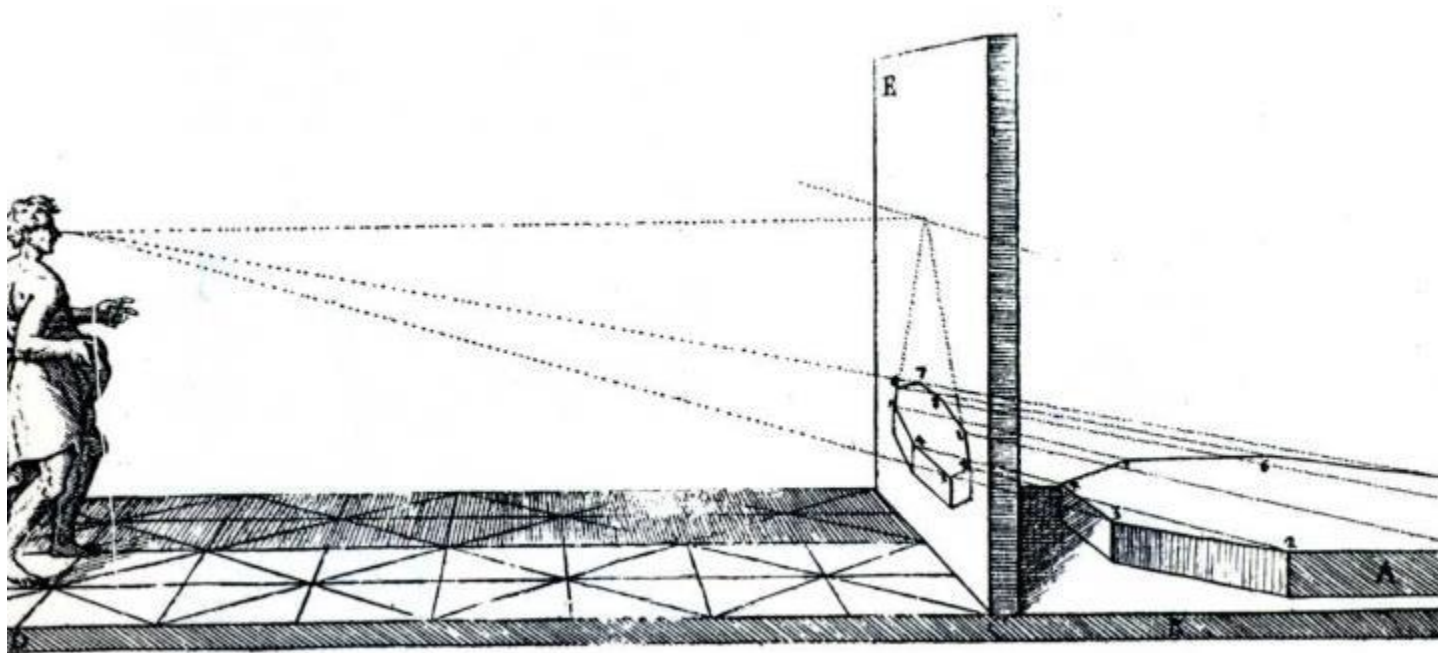
**Le diapositive non possono essere né modificate, né commercializzate.**

**Possono invece essere condivise gratuitamente, ma solo citando la fonte e l'autore.**

# Fondazione Collegio San Carlo di Modena

«Immagine. Storia e teoria di un'esperienza filosofica».

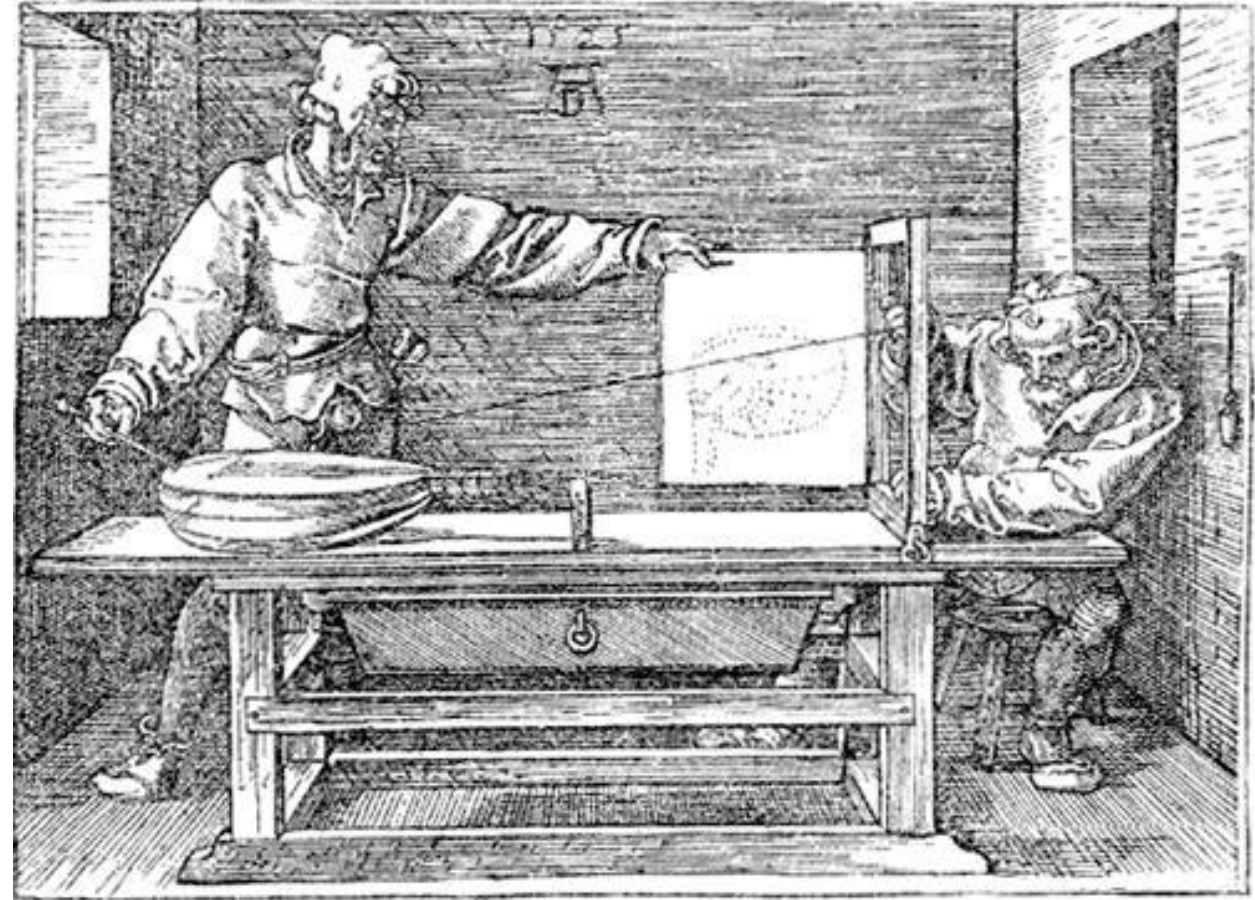
Modena, 9 ottobre 2015: La prospettiva: la rappresentazione dello spazio nell'età moderna  
(Paolo Spinicci, Università di Milano)



Qual è l'idea di fondo della prospettiva?

La teoria prospettica muove dalla convinzione che sia possibile ricreare sulla tela, almeno per ciò che concerne la forma, la stessa condizione di stimolo che ci consentirebbe di vedere direttamente l'oggetto che intendiamo rappresentare.

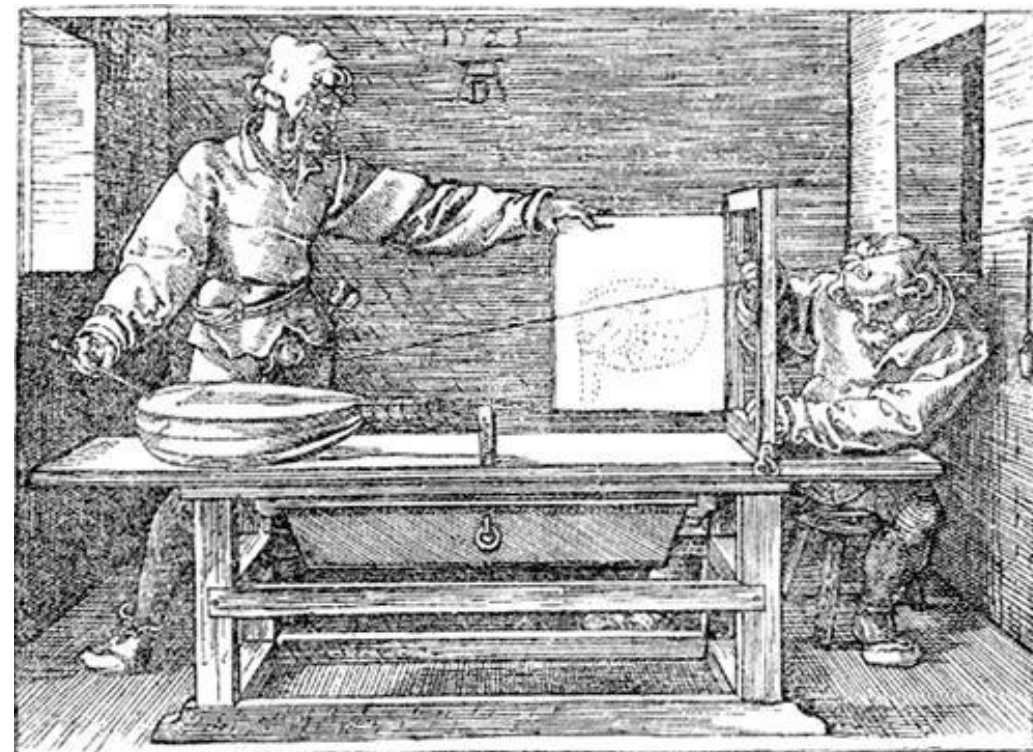
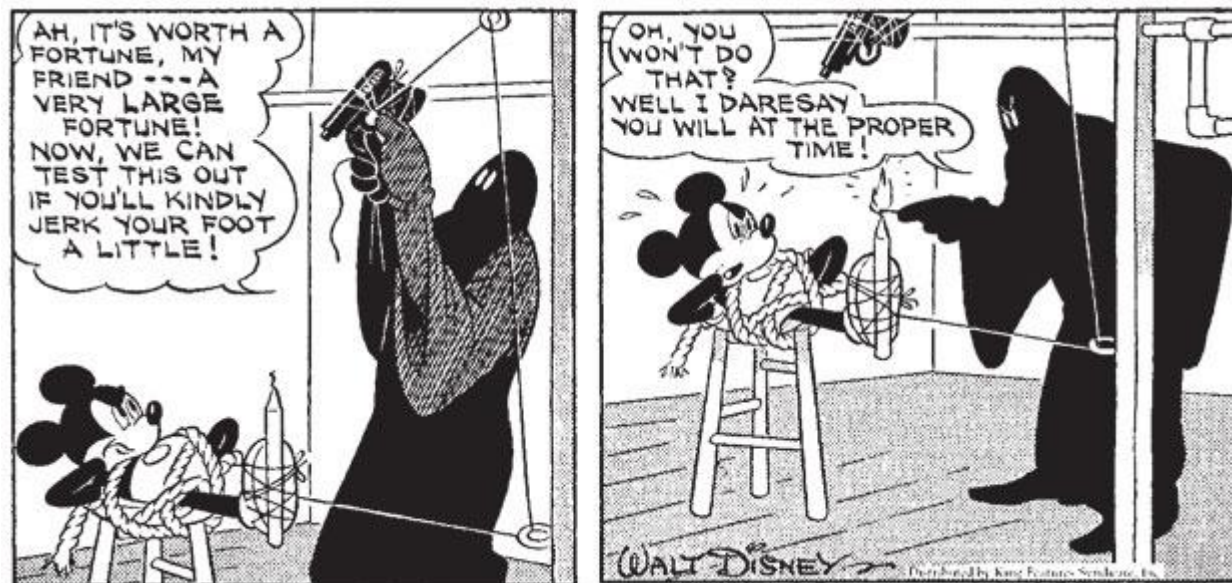
Dire che i quadri sono finestre aperte sul mondo significa accostare la figurazione alla trasparenza – un accostamento che è ripetuto nell'idea del velo e che a livello geometrico si manifesta nella tesi secondo la quale un'immagine è *l'intersezione piana della piramide ottica*.





È un'idea convincente?

A mio avviso sì. Dice che se le informazioni che ci permettono di percepire (A) giungono dall'oggetto (A) attraverso una concatenazione causale  $a_1 \dots a_n$ , qualunque anello intermedio  $a_i$  deve già contenere tutte le informazioni relative ad (A) che giungono all'ultimo anello – ad  $a_n$ . Ma ciò è quanto dire che se un raggio di luce che proviene da un punto dell'oggetto A reca all'occhio O l'informazione  $a_i$  ogni intersezione di quel raggio tra A e O sarà latore della stessa informazione.



Alla radice della prospettiva lineare vi è dunque un fatto obiettivo e non un atteggiamento culturale che determini il modo in cui «ci appare» il mondo.

In questo senso le tesi di Panofsky secondo la quale lo spazio nell'età moderna assumerebbe un taglio soggettivo o la lettura di Merleau Ponty che vede nella prospettiva lo sguardo di sorvolo e una disposizione «cartesiana» verso il mondo sono, a mio avviso, entrambe false. L'avvento della prospettiva non implica un diverso modo di vedere il mondo, ma solo un diverso modo di rappresentarlo. Ci dice che cosa chiediamo all'immagine e come vogliamo utilizzarla.



Disegno di Alain.

Harvey: «È tutta colpa di come disegnano questi maledetti tavoli!»







Le immagini e la profondità.

Un'immagine è una superficie che mette in scena una profondità *apparente*. E questo è quanto dire che immagini vi sono sin quando è possibile riuscire a vedere una qualche profondità apparente ospitata da una superficie.

Ora, per rendere visibile una profondità apparente su un piano è necessario far sì che la superficie pittorica riproduca in qualche modo le forme che rendono percepibile per noi una profondità. Alcune di queste forme sono inaccessibili per le immagini e sono gli indici binoculari e di movimento.

Sono accessibili invece gli indici monoculari:

- L'occlusione;
- La relazione alla linea di orizzonte;
- L'ombreggiatura
- La diminuzione prospettica;
- Il gradiente di tessitura.

Si tratta di indizi monoculari di profondità.





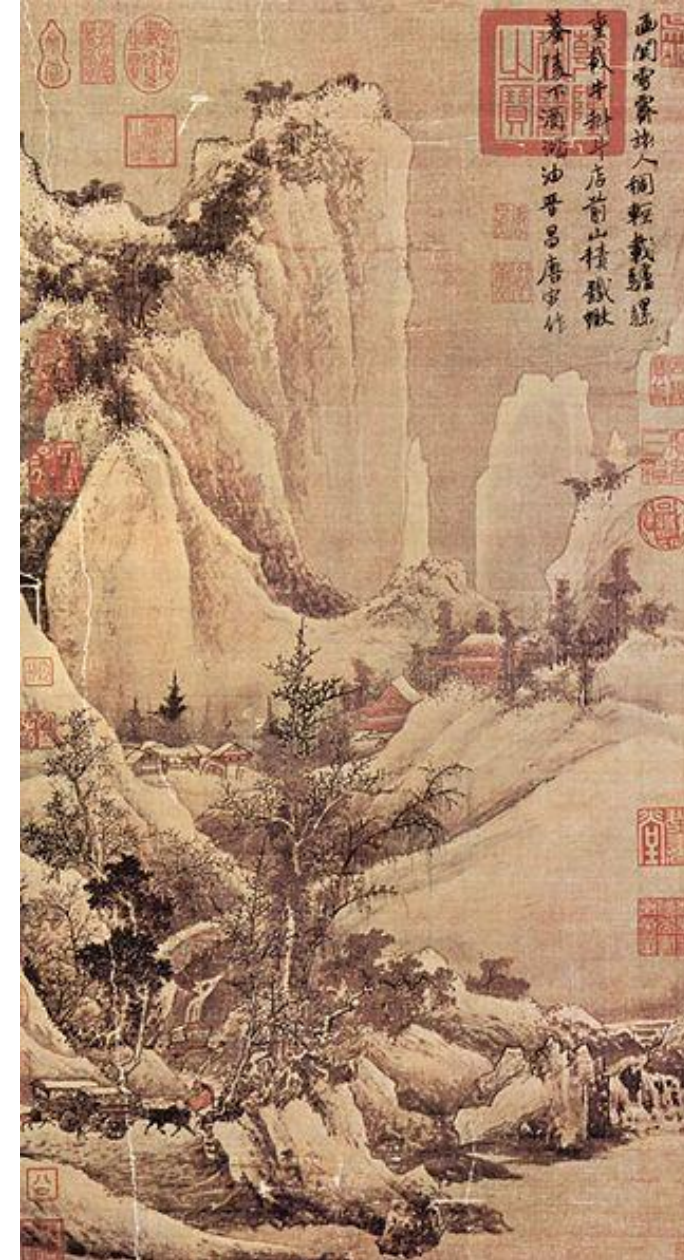
Qui è all'opera solo l'occlusione: sappiamo dire quale anfora è davanti e quale dietro





Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del buon Governo* (1338-40)

Un secondo indizio: l'altezza dell'orizzonte e le oblique



*Paesaggio*, genere  
*Shanshui*, X secolo



Riduzione prospettica senza convergenza in un unico punto delle ortogonali al piano.



Masolino da Panicale, *Pietro guarisce gli infermi*, 1426



Convergenza delle ortogonali in un punto, senza coerente riduzione prospettica.



Pietro Lorenzetti, *Nascita di Maria* (1342)

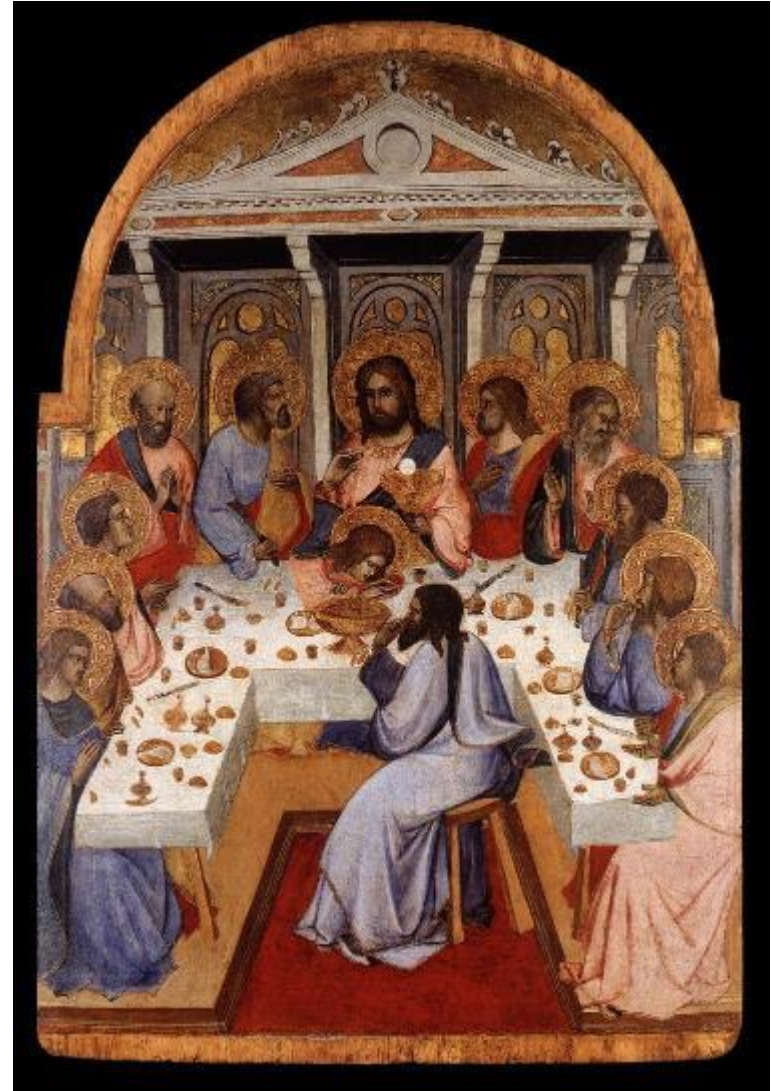




Leonardo, Annunciazione

Diminuzione prospettica e gradiente di tessitura (e naturalmente anche occlusione, relazione all'orizzonte e ombreggiatura)





Una prima ragione del bisogno di prospettiva: la perspicuità dello spazio figurativo.  
Ma che cosa vuol dire «perspicuità»?



Se con perspicuità intendiamo una generale impressione realistica, allora non sempre la mancanza di una costruzione prospettica rigorosa si traduce in una scarsa perspicuità spaziale – non è questa l'impressione che abbiamo guardando questo *San Gerolamo* di van Eyck. In questo caso la raffigurazione è realistica e lo spazio non sembra assurdo o impossibile; tutt'altro: sembra accogliente e solido nella sua ricchezza di dettagli.







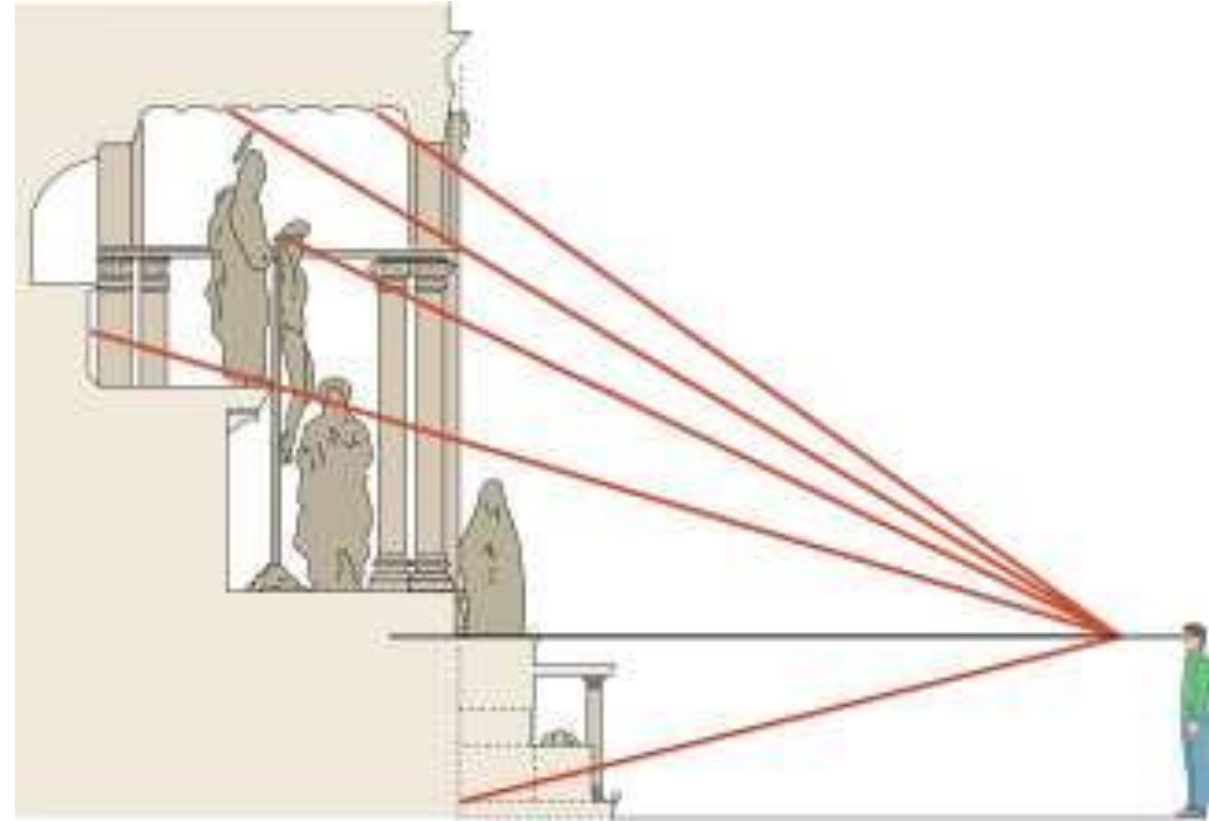
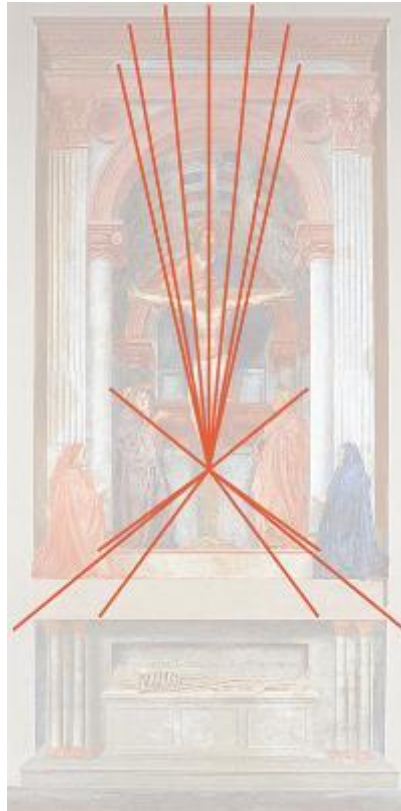
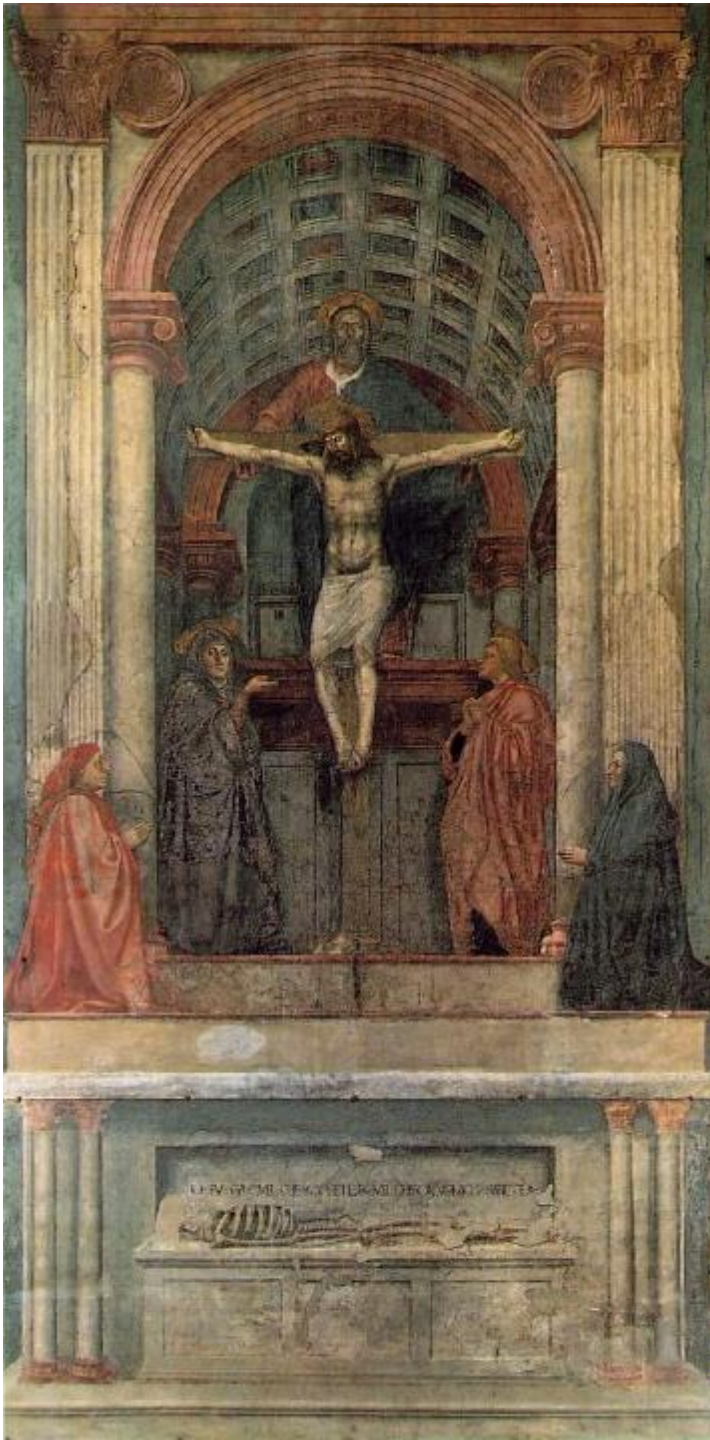
In questo San Gerolamo di Antonello da Messina, la costruzione spaziale è rigorosamente prospettica, ma lo spazio accogliente e familiare davvero non c'è: c'è invece una spazialità che per certi versi ci sembra astrattamente metafisica e come sospesa in una geometria irreali. Eppure c'è un senso in cui la spazialità del dipinto di Antonello è più perspicua:



La differenza non concerne tanto la perspicuità dello spazio, ma la sua situazione rispetto allo spettatore.



La prospettiva è un dispositivo pragmatico: fissa il luogo dello spettatore e guida e sorregge la dinamica del suo coinvolgimento rispetto alla scena raffigurata. L'universo immaginativo che la scena pittorica dischiude si situa in uno spazio che è in un rapporto di apparente continuità con lo spazio reale dello spettatore. La costruzione prospettica è innanzitutto questo: una costruzione che ancora il luogo dello spettatore all'immagine, per determinare la forma del dialogo che deve istituire con la scena raffigurata.







Pietro Lorenzetti, *Imago pietatis*, 1332



Giovanni Bellini, *Pietà di Brera*, 1460

Dire che il quadro è una finestra aperta sul mondo vuol dire innanzitutto questo: sottolineare che ogni dipinto mette in scena un universo di senso che si dischiude allo sguardo di uno spettatore che è coinvolto come tale e che può essere interpellato dall'immagine.

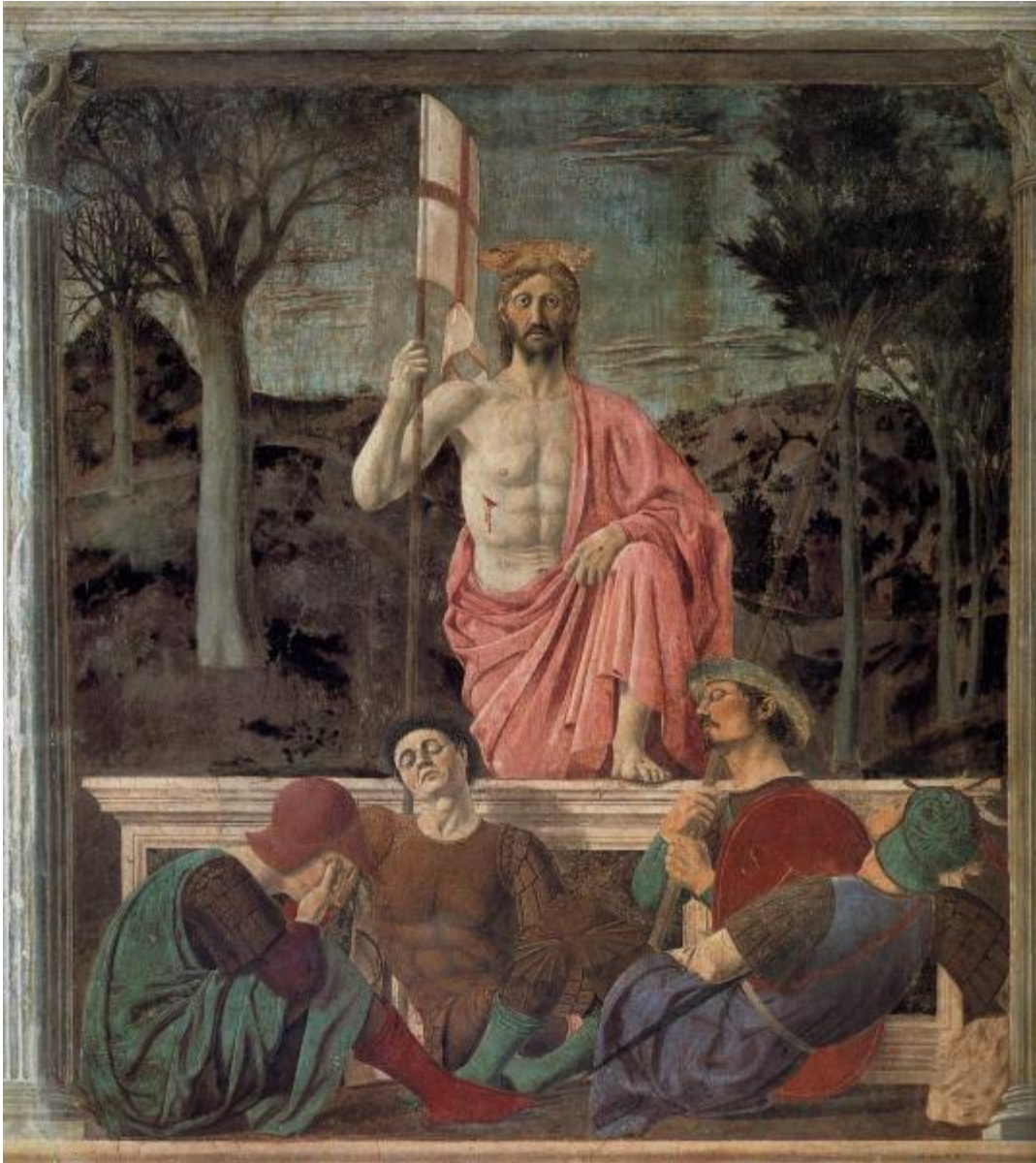
«Ella lo porge al mondo: ed egli guarda atterrito / Nella caotica confusione dei suoi orrori, nella selvaggia frenesia del suo furore, / Nella follia mai sanata del suo agitarsi, / Nel dolore mai acquietato dei suoi tormenti, / Atterrito; eppure i suoi occhi irraggiano / Pace e fiducia e splendore di vittoria / Già annunciando l'eterna certezza della redenzione».

(A. Schopenhauer)



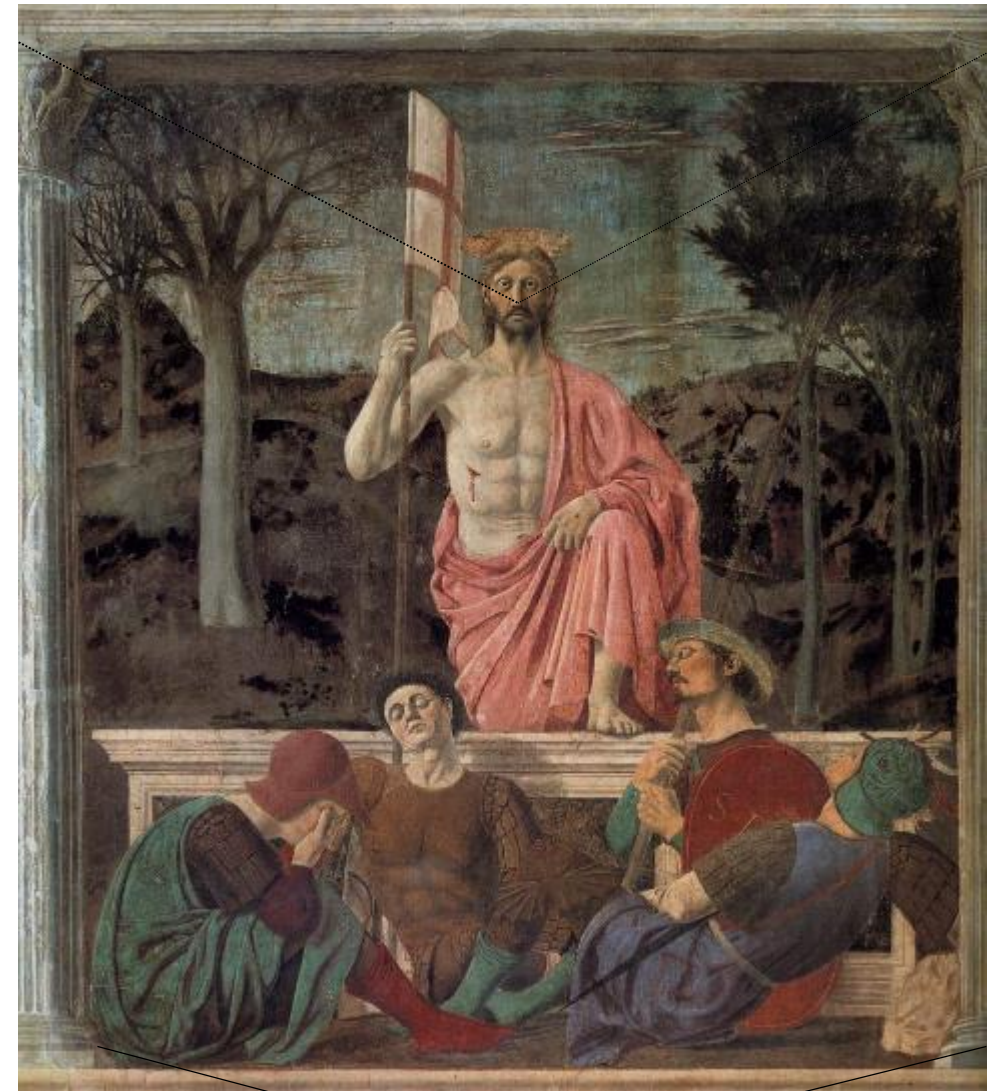
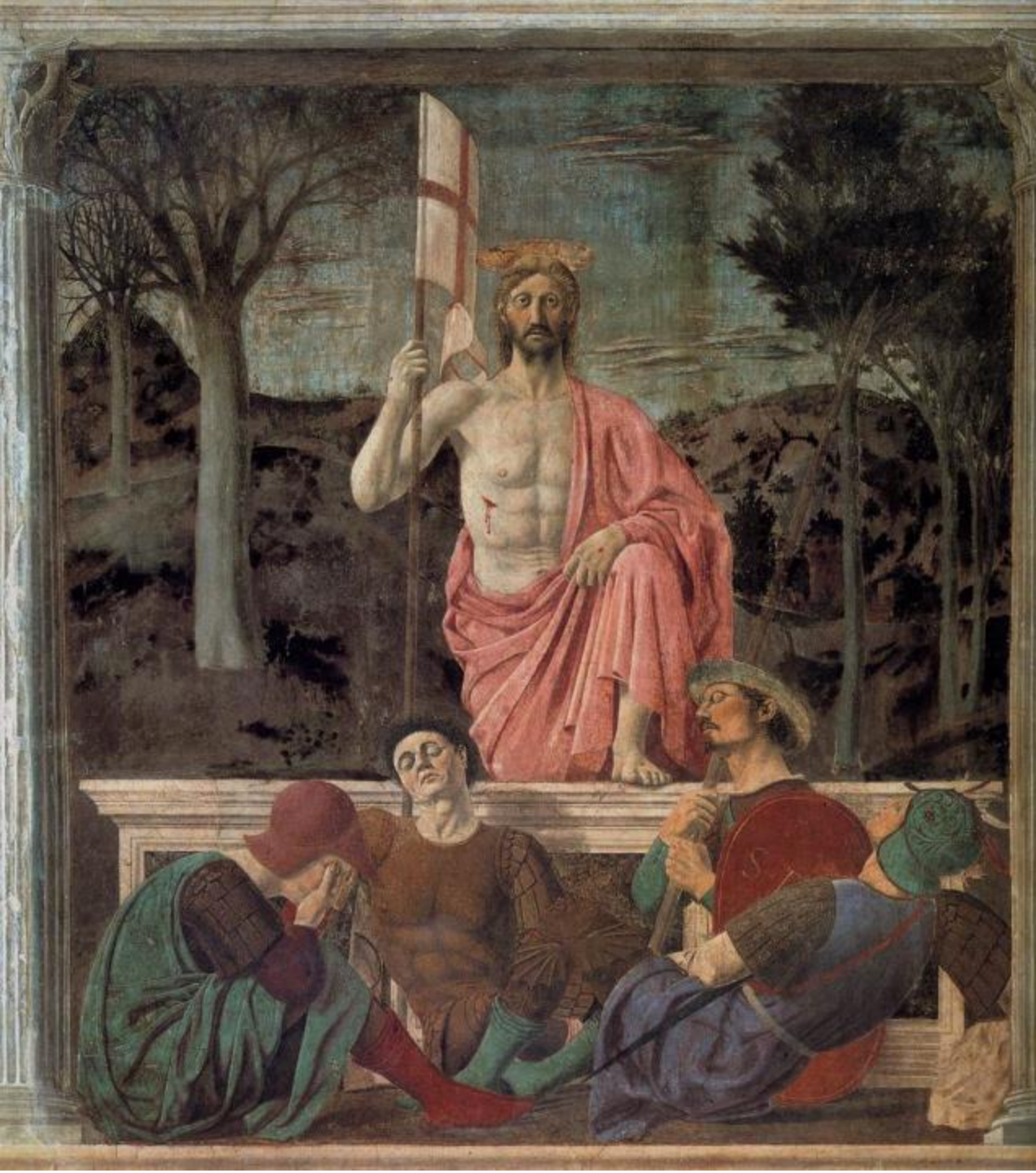


## Immagini essenzialmente temporali: un'arte performativa?



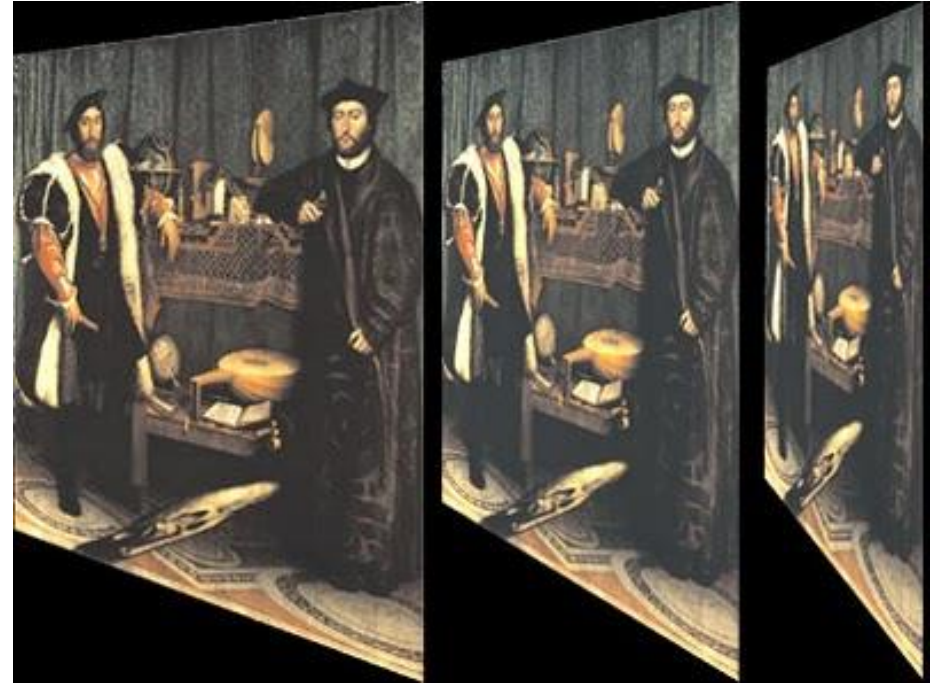
In questo dipinto ci sono due punti di costruzione prospettica: uno – molto basso – è il punto di vista che dà sullo spazio profano dei soldati che non si accorgono di nulla e dormono; l'altro – più alto – dà accesso allo spazio sacro della resurrezione. Lo spettatore deve muovere da uno spazio all'altro in un processo di ascesi che scandisce nel tempo il processo di una crescente consapevolezza del senso della scena osservata.







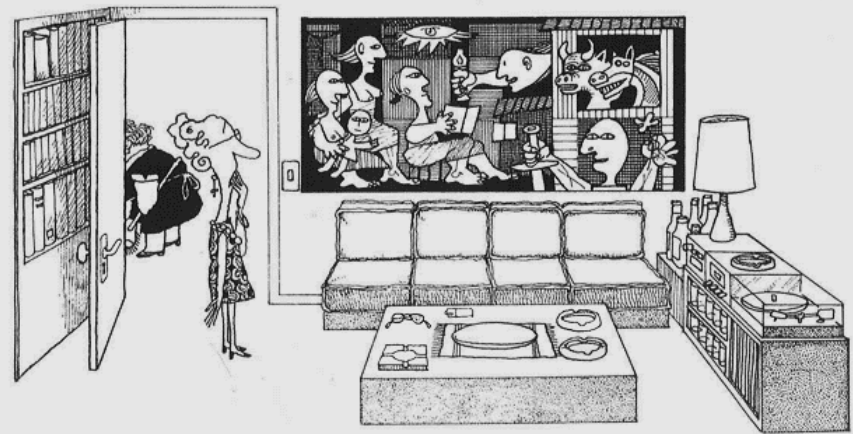
# La prospettiva come gioco con le forme: l'anamorfosi come forma estrema del gioco prospettico







La prospettiva mette in scena la deformazione delle forme e ci costringe a vederla e, insieme, ci invita ad assumere la prospettiva che almeno in parte la risolve – un po' come accade a questa *Guernica* da salotto borghese.



Eppure, a partire dalla fine del XIX secolo, la prospettiva diviene l'obiettivo di un attacco pieno di livore – come se la prospettiva fosse ora una mera tecnica, ora una convenzione, ora una vecchia zia un

“Riprodurre oggetti amati e angolini di natura? Mi ricorda il comportamento di un ladro che si entusiasma per i propri piedi incatenati” (Malevic)

«Si deve ripudiare “il volgarissimo *trompe-l'oeil* prospettico, giochetto degno tutt'al più di un accademico, tipo Leonardo, o di un balordo scenografo per melodrammi veristi» (Carlo Carrà, *La pittura dei suoni, rumori e odori*, 1913)

«Le prospettive fanno sbadigliare» (Paul Klee)

«La prospettiva? La legge dei binari e delle traversine». (Delaunay)

«l'orizzonte prospettico è la rete in cui la pittura è rimasta imbrigliata» (Malevic) «











Eppure: che cos'è cambiato?

Non è cambiato un modo di vedere – vediamo quel che c'è di fronte ai nostri occhi e continuiamo a vedere infinite raffigurazioni prospettiche – le fotografie, ma ora chiediamo alle raffigurazioni pittoriche qualcosa di diverso.

Non le pensiamo più come finestre aperte sul mondo, non ci rapportiamo alle immagini come se esse inscenassero qui, di fronte a noi, uno spettacolo cui assistere, ma alle immagini chiediamo di essere il luogo di un esperimento il cui esito non può essere affidato soltanto ad un'operazione visiva.

Così Kandinsky ci invita a cogliere nelle immagini il suono interiore che le caratterizza; Delaunay di risalire dalla forma stabile e fissa al dinamismo che la sottende; i futuristi di spezzare i contorni della forma per far immaginare ciò che è imprigionato dai contorni visibili degli oggetti.

E uno stesso discorso vale per Klee:

«Il pittore contempla con occhio penetrante le cose che la natura gli pone sott'occhio già formate. E quanto più a fondo egli penetra, tanto più facilmente gli riesce di spostare il punto di vista dall'oggi allo ieri; tanto più gli si imprime nella mente al posto di un'immagine naturale definita, l'unica essenziale immagine, quella della creazione come genesi. Egli allora si permette il pensiero che la creazione non possa dirsi ancora conclusa e con ciò prolunga quell'atto creativo dal passato al futuro, conferendo durata alla genesi. Egli, restando nell'al di qua, si dice: il mondo ha avuto aspetti diversi e aspetti diversi il mondo avrà» (Klee).

Le immagini debbono assumere una funzione sottilmente **iconoclasta**: debbono raffigurare qualcosa, per negarla — perché solo così si può sottrarre alla forma la sua stabilità e disporsi nuovamente sul terreno della figurazione e quindi della forma in divenire che ha nella sua genesi il suo senso.





L'immagine incompleta

...e l'immagine ironica



Un'immagine iconoclastica – questo è il punto. La critica della prospettiva porta con sé il bisogno di immagini che non si pongano più come uno spettacolo da contemplare. La finestra albertiana deve chiudersi e al suo posto aprirsi ora la pagina di un libro in cui cercare di leggere un senso – ed è il caso dell'arte concettuale – ora una scena che vive di eco memorative e di suggestioni, come accade in tanta arte di natura espressionistica, ora un mondo che pretende una sua autonomia. Le forse sono diverse, ma allo spettatore non si chiede più di essere soltanto uno sguardo che guarda e comprende uno spettacolo cui può accedere se si dispone nella giusta prospettiva.

La diversità della forma dell'immagine ci appare così alla luce del diverso compito che sembra opportuno affidarle.

