

F. Gay

## Il piano come scrigno dello spazio: due xilografie di Vladimir Faworsky per Pavel Florenskij.

Saggio pubblicato nel libro di Emilio Giossi,

### *Scrigno*

pp. 9-30.

Il testo riprodotto enuncia un tema che è stato poi ulteriormente sviluppato in un più ampio contributo in collaborazione, in un saggio pubblicato in rivista scientifica del settore disciplinare:

F. Gay e I. Cazzaro. [Drawn reflections and reflections on Drawing: the “antiperspectives” of abstractionists and figurativists at the VchuTeMas.](#)


pp.47-58. *Disegno*. N. 6.

ISSN 2533-2899. 47. 06/2020

Si riporta qui l'integrale dell'estratto di stampa concesso dall'editore.

Milano: Edizioni d'arte Montabone. 2020. pp. 9-30.

ISBN: 9788832275216.

  
1/9/2020



Emilio Gioisi

**SCRIGNO**

# Il piano come scrigno dello spazio: due xilografie di Vladirmir Faworsky per Pavel Florenskij

Fabrizio Gay, Venezia, 2019

## Premessa

Come una nota didattica e didascalica a margine di alcune (tra le molte) questioni sollevate qui dal saggio di Luigi Zuccaro e concernenti il tema della **spazialità figurativa secondo Florenskij**, proponiamo un testo che non riguarda direttamente l'opera di Emilio Giossi e nemmeno la pittura o il colore. Si tratta solo di due xilografie tipografiche di Vladimir Faworsky: due "copertine" che non ambivano nemmeno ad appartenere al dominio dell'arte, ma semplicemente a quello degli oggetti d'uso – copertine di fascicoli – banalmente "illustrativi": poco più, o poco meno, che due figurine di genere simili a "fumetti", anche se ammiccanti all'antica tradizione dell'impresa.

Non c'è dunque alcun confronto diretto con la ricerca pittorica, grafica, performativa e poetica di Giossi, anche perché, com'è noto, una matrice xilografica si produce

scavando. I “neri” stampati in xilografia ad inchiostro su carta non sono la traccia diretta di un gesto, sono l'impronta della superficie superstite della tavoletta di legno di bosso pressata sul foglio; dunque sono segni stabiliti in negativo, come segni isolati togliendo altri segni, talora scavando a fondo con le sgorbie – perché a stampa possano comparire ampie campiture non toccate dall'inchiostro –, talora tessendo pattern con segni incisi con il bulino, oppure grattando con pettini di punte e di lame. Insomma, la figurazione xilografica è evidentemente indiretta e sottrattiva, all'opposto – si direbbe – dell'azione del pittore che aggiunge e coltiva alchemicamente la materia fisica del quadro. In più Faworsky era un illustratore russo che oggi diremmo “banalmente figurativo” e didascalico; egli usava la xilografia nella sua massima valenza “stereotipante” – neo-medievale –, nella sua modalità più arcaica, severa e assertiva di meditate decisioni che portano alla realizzazione di matrici simili a “caratteri tipografici”, a “timbri” o “stampini”, appunto, a “stereotipi”.

Dunque, evocando qui le due illustrazioni di Faworsky, non intendiamo certo fornire esempi o controesempi all'opera di Emilio Giossi; tanto meno ci permetteremo d'iscrivere la ricerca di Giossi in qualche genealogia passante per le icone ortodosse tardomedievali e cinquecentesche o per la grafica sovietica degli anni Venti. Evochiamo queste due illustrazioni semplicemente perché sono state commissionate e istruite da Pavel Florenskij per illustrare e argomentare didascalicamente – con i mezzi [tipo]grafici più essenziali – il suo modo d'intendere la questione dello spazio-tempo nella recezione delle immagini grafiche e pittoriche secondo la sua

estetica apertamente “realista”, anti-astrattista.

Com'è noto, un secolo fa, poco prima che Erwin Panofsky pubblicasse il suo celeberrimo saggio su “*La prospettiva come forma simbolica*”, Florenskij, con i suoi scritti sull'icona e lo spazio liturgico ortodosso<sup>1</sup>, nonché con le sue lezioni sulla “teoria dello spazio”<sup>2</sup> ai VchuTe-Mas<sup>3</sup> di Mosca, fu tra i primi a costruire una teoria dell'anti-prospettiva, denunciando anzitutto l'avvento rinascimentale della prospettiva lineare come un impoverimento della spazialità figurativa espressa dalle tradizioni pittoriche e grafiche precedenti. Egli sosteneva che nelle tradizioni figurative precedenti all'avvento della prospettiva geometrica lo sguardo dello spettatore doveva e poteva “spaziare” sul piano dell'immagine per cogliere, da molteplici direzioni e itinerari, le sembianze degli oggetti figurati secondo le loro “immagini” possedute dalla coscienza dello stesso spettatore, quindi, nel “vero apparire” delle loro “*idee*”, ovvero – come si direbbe in greco – in quanto “*icone*” [*vero apparire dell'essere*]. Ri-

---

<sup>1</sup> Ci riferiamo anzitutto al celebre testo su *La prospettiva rovesciata*, dalla sua prima scrittura (1919) alla sua elaborazione in parallelo al trattato sull'*icona* (1921-22).

<sup>2</sup> Si tratta degli insegnamenti testimoniati dai testi sull'*Analisi della spazialità dell'opera d'arte figurativa*, elaborato tra 1922 e 25, trad. it. in. P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano: Adelphi, 2007.

<sup>3</sup> Acronimo in russo degli Ateliers Superiori Tecnico-Artistici di Stato, la scuola che sintetizzava la formazione artistica e politecnica attiva nella Mosca postrivoluzionaria, solo tra 1920 e 1930, coeva e analoga al Bauhaus col quale è spesso richiamata a rappresentare il prototipo istituzionale della formazione delle avanguardie moderniste.

ducendo lo spettacolo delle cose a semplice questione ottica (una proiezione centrale, fotografica), la prospettiva – secondo Florenskij – sottrasse all'artista la ricchezza e libertà dell'icona medievale, riducendo l'immagine grafica o pittorica a banale surrogato di un'esperienza ottica, statica e monoculare. Lo spettatore della prospettiva sarebbe degradato a "punto di vista", cioè, solo chiamato a mettere (idealmente) un suo occhio fisico nello spioncino di una camera ottica (o di una macchina fotografica), anche se per vedere ciò che è fenomenicamente invisibile.

Il "come" si riesca efficacemente a figurare – a rendere visibile, concepibile e percorribile – uno spazio "altro" e "reale" attraverso la superficie materiale di un oggetto-immagine – dal disegno alla pittura, fino alle varie forme di cartografia tecnica e scientifica – è questione più che antica, originaria, e ancora oggi contesa tra opposte teorie dell'arte e della cognizione poetica, continuamente esplorata dall'antropologia degli oggetti-immagine, dalle storie delle arti e delle geometrie, specie nei discorsi sulla spazialità figurativa all'incrocio tra arte e geometria. E quello del matematico Florenskij è uno tra i discorsi scientifici sullo spazio figurativo che ambiscono a restituire all'artista novecentesco la ricchezza e il potere espressivo dell'icona. Perciò ne parliamo qui, giacché la posta in gioco è proprio la definizione e la possibilità attuale dell'icona.

Con la sua teoria dell'anti-prospettiva, Florenskij fornì argomenti fondamentali anche alle avanguardie costruttiviste e astrattiste. Per esempio, i *Proun* di El Lissitzky funzionano come anti-prospettive, cioè come oggetti che, benché piani e astratti, suscitano il senso di

un'intensa e propria spazialità ambigua, molteplice, reversibile. Inoltre la costruzione di figure astratte che lo sguardo percorre senza sosta rovesciandone il senso d'interno e d'esterno, da lì a poco, diventerà un tema assai frequentato dall'astrattismo internazionale, come esemplificano didascalicamente le celebri xilografie di Albers (*per ex. fig. 1*).

Ma Florenskij – estremo difensore della dimensione profondamente figurale e figurativa dell'arte – si pose agli antipodi delle avanguardie moderniste. Il ritorno alla ricchezza figurativa dello spazio dell'icona medievale – per Florenskij – non era nemmeno restituita dall'analisi cubista, giacché la frammentazione figurativa degli aspetti di un oggetto nei quadri del cubismo “analitico” o “sintetico” distruggeva anche l'unità dell'idea dell'oggetto, riducendo il quadro a una sorta di ozioso o decorativo “gioco a scacchi” di alcuni sintagmi grafico-pittorici, o – come diceva in quegli stessi anni Carlo Carrà – a “... una ginnastica da camera”.

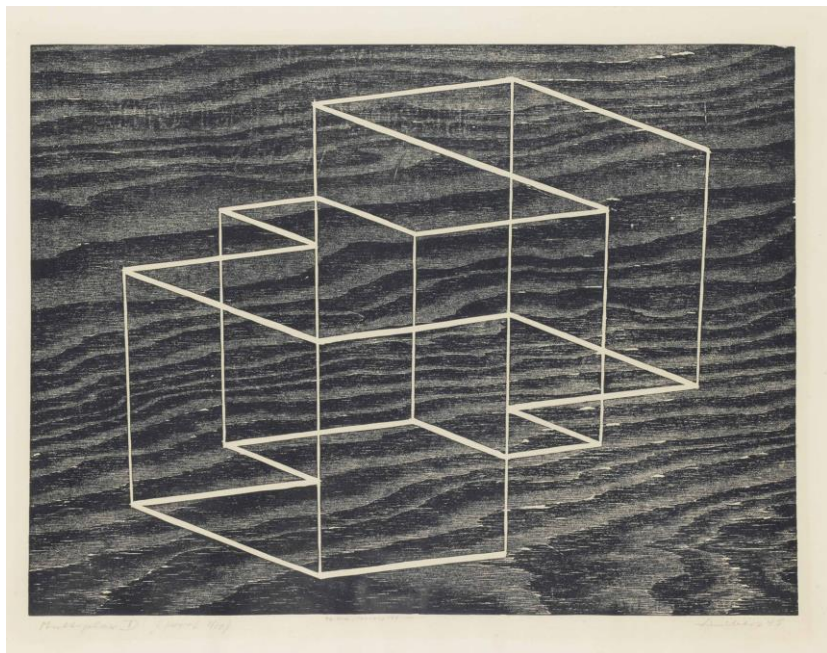


Figura 1- Josef Albers, *Multiplex D*, xilografia su carta Neenah, 1948, 22,7 x 30,5 cm (stampa) [31,7 x 41,5 cm, supporto].

---

In alternativa si potrebbe credere che – per Florenskij – l’ideale mistico e plotiniano<sup>4</sup> di un moderno ritorno a una pittura d’icone – una pittura capace di figurare la cosa com’è, senza ombre e prospettive – trovasse risposta nella mistica suprematista di Kazimir Malevič: nel *Quadrato bianco su fondo bianco*, o in qual si voglia

---

<sup>4</sup> Cfr. p. ex. il saggio di M. Scolari, “Elementi per una storia dell’axonometria”, in *Casabella*, n.500, 1984, pp.42-49. Saggio riedito in, Id., *Il disegno obliquo: una storia dell’antiprospektiva*, Venezia: Marsilio, 2005.



*Cretto* informale, *Combustione*, o altra concrezione pittorica degli anni Cinquanta, dove s'intende che segno e referente, forma e materia, significato e significante, siano (materialmente e intellettivamente) la stessa "cosa". Ma non è affatto così.

Di fatto il misticismo astrattista, concretista, formalista o in-formalista, delle avanguardie storiche (moderniste) era del tutto opposto alla visione dell'arte che emerge dai testi di Florenskij; quel matematico, fisico-tecnico, filosofo, teologo e sacerdote ortodosso che aveva maturato la visione dell'arte negli ambienti simbolisti russi degli anni dieci – come Nicoletta Misler ha ben messo in luce in molte occasioni<sup>5</sup> – era apertamente schierato in difesa di un'arte figurativa e realista intesa come attività poetica autonoma, non riducibile a una forma di design di oggetti autoreferenziali. È forse anche per questa ragione che il matematico dell'anti-prospettiva fu chiamato a insegnare "Teoria della spazio" ai VchuTeMas moscoviti proprio da Vladimir Faworsky, lì direttore della facoltà poligrafica ed esponente della fazione minoritaria dei realisti figurativi, fazione che tra il 1922-23 era in aperta polemica con la grande maggioranza dei docenti nelle discipline afferenti all'architettura e al design schierati sul fronte modernista, costruttivista e astrattista. Ma qual è, allora, la differenza essenziale tra l'anti-prospettiva florenskijana e quella degli astrattisti, costruttivisti o delle avanguardie elementariste (*puriste*)

---

<sup>5</sup> Vedi spec. di N. Misler il saggio introduttivo a, P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*. Roma: Gangemi Editore, 1990, pp. 3-50, e la Postfazione a P. A. Florenskij, *Lo spazio e il tempo dell'arte*, Milano: Adelphi, 2007, pp. 367-402.

europee?

## 1. Makovec o del “figurativo”

A testimonianza visiva della concezione florenskijana dell’arte realista ci resta il progetto della copertina del terzo numero – mai giunto in stampa – della rivista *Makovec* (fig. 2), organo dell’omonima associazione di artisti [*Маковец*]: una xilografia che Faworsky esegue nel 1923 su indicazioni verbali – forse anche grafiche – di Florenskij tuttora ignote.

Anche se non sappiamo quel che chiese e suggerì Florenskij, sappiamo che quella xilografia era nata a scopo didascalico e militante come una sorta di “manifesto” figurativo della “figurazione realista”, presentandosi come un’allegoria della figurazione pittorica.

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” – cioè – organismi che stanno all’interno dell’intero organismo culturale e collettivo umano.



Figura 2 - Vladimir Favorsky, Copertina proposta per il terzo numero della rivista "Makovec", xilografia su carta, 1923.

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 genericità 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 mnesiche. 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 a mano parta con un gesto ampio del braccio destro, dandoci, fra l’altro, l’istruzione di rovesciare mentalmente la figura.

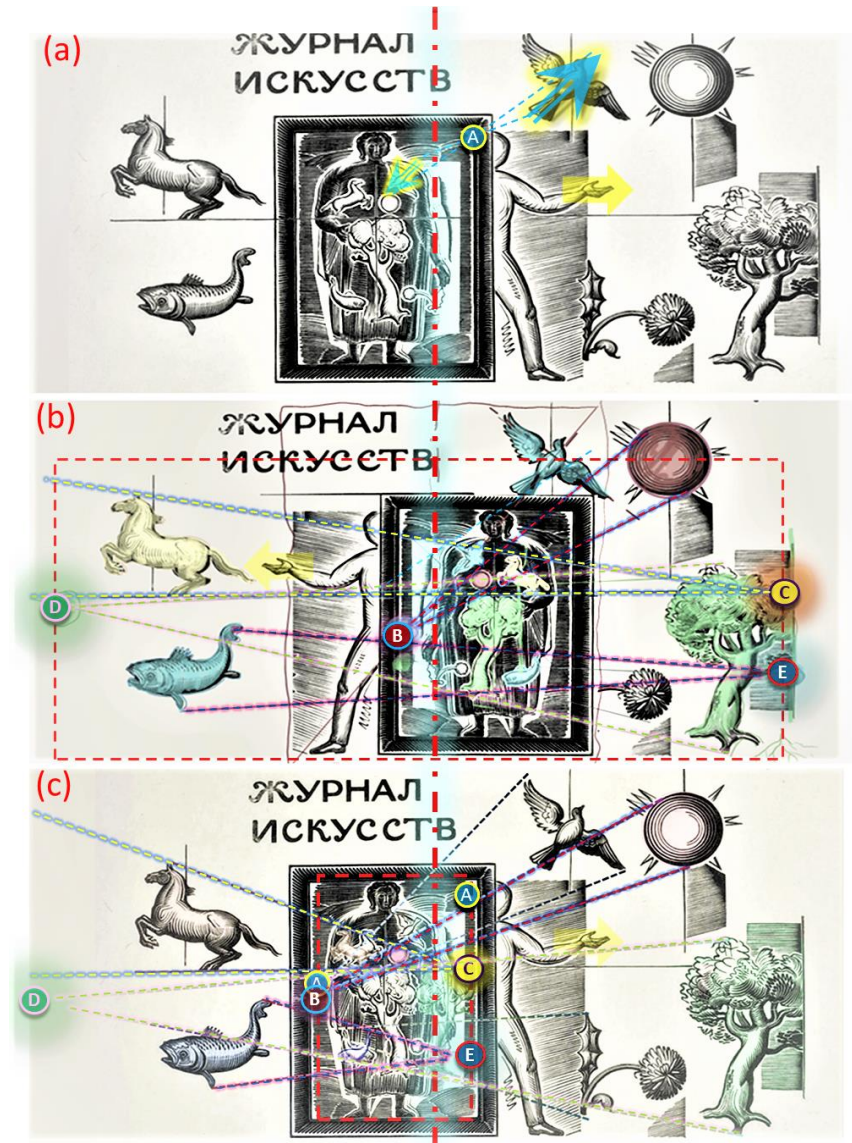


Figura 3 – rovesciamento simmetrico dell'immagine centrale della copertina intorno all'asse verticale.

Non entriamo nella lettura allegorica delle “cose figurate” perché sarebbe troppo arduo riesumare le sparpagliate vestigia del *Simbolarium* di Florenskij. Limitiamoci a vedere la relazione geometrica tra le “cose” figurate dentro “l’uomo nel quadro” e quelle “fuori”. Se, seguendo il gesto dell’uomo di schiena, rovesciamo specularmente la figura centrale (fig. 3), vediamo che “cose figurate dentro” sono rese come immagini omotetiche (simili e similmente poste) delle “cose figurate fuori”. E vediamo che i centri di queste omotetie si attestano prevalentemente ai bordi della pagina.

Riportando (fig. 4) nel suo stato originale il “quadro” figurato al centro della copertina, vediamo che le “cose dentro” sono rese come figure omotetiche e specchiate delle “cose” figurate fuori dal quadro, e vediamo che ora i centri di queste diverse omotetie si addensano sulla figura della “cornice del quadro”, anch’essa resa coi tratti di una “cosa fuori”.



Figura 4 – Schema interpretativo.

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 intero-percettivamente – della figurazione al centro. Ecco dunque, effettivamente, una prospettiva radicalmente (figurativamente) rovesciata.

Di che “spazi” stiamo parlando è cosa che Florenskij spiega nelle sue lezioni ai VchuTeMas dove distingue<sup>6</sup> diverse forme di spazio (*fig. 5*), tutte ugualmente (ontologicamente) reali, ma con diverse modalità di presenza nella nostra coscienza e con ben diverse possibilità di essere figurate visivamente in xilografia.

Egli ritiene che la grafica – a differenza della pittura e ben più della scultura – esprima lo “spazio tattile” e possa tradurre visivamente in questa forma altre forme di spazio. L'esempio più eloquente gli era fornito da un'altra copertina xilografica ch'egli aveva commissionato a Favorsky l'anno precedente.

---

<sup>6</sup> Sulla pluralità delle nozioni di “spazio” cfr. per ex. la Terza lezione al VChUTEMAS, (19.12.1923), in P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo dell'arte*, Milano: Adelphi, 2007, pp. 265-280.

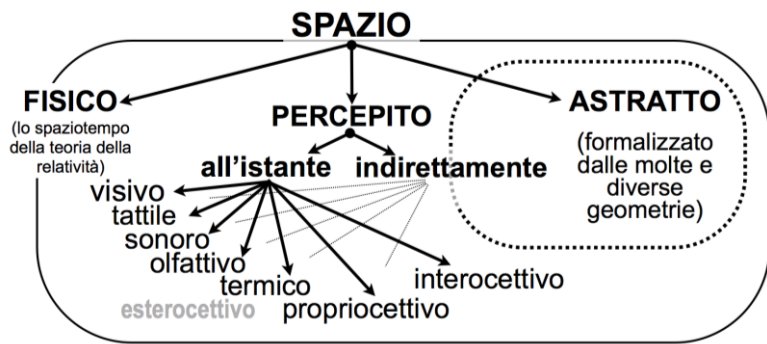


Figura 5- Albero delle categorie del termine “SPAZIO” interpreta a partire da P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo dell'arte*, Milano: Adelphi, 2007, pp. 271-73.

## 2. Le diverse realtà grafiche degli spazi sul piano

Mentre non abbiamo alcuna traccia delle istruzioni che Florenskij fornì per la copertina di *Makovec* n. 3, all’opposto, abbiamo a stampa una spiegazione completa e dettagliata della copertina (*fig. 6*) che Favorsky realizzò l’anno prima, nel 1922, per il libro che Florenskij dedicò a *Gli immaginari in geometria, estensione del dominio delle immagini geometriche a due dimensioni*. Addirittura, la “*Spiegazione della copertina*” è pubblicata da Florenskij come capitolo integrante del medesimo libro, volendo così mostrare come l’argomentazione grafica sia del tutto consustanziale al senso fisico del ragionamento matematico e geometrico, cioè, sia davvero capace di rendere visibilmente compresenti sul piano della pagina a stampa altre modalità d’esistenza “reale” dello spazio.



ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ

# МИНИМОСТИ

В ГЕОМЕТРИИ

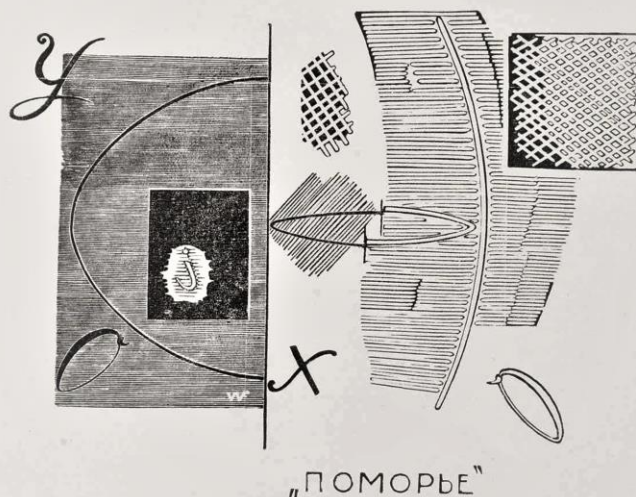


Figura 6 - Vladimir Favorsky, Copertina per il libro di P.A. Florenskij, *Gli immaginari in geometria, estensione del dominio delle immagini geometriche a due dimensioni*, xilografia su carta, 1922.

Si tenga presente che, nel “realismo” di Florenskij, la “realtà unica” e inemendabile dello spazio si accompagna alla molteplicità delle forme che lo spazio assume ai nostri sensi, nella nostra coscienza e nel sapere umano (fig. 5). Egli ritiene perciò che l’arte e la geometria siano mezzi diversi di una filosofia della natura. Perciò, le diverse geometrie, per lui, non sono che una batteria di modelli di “spazio astratto”, alcuni dei quali si possono rivelare pertinenti a descrivere aspetti dello spazio fenomenico della percezione oppure dello spazio fisico dov’esso non può apparire ai nostri sensi e alla nostra immaginazione ingenua. Gli enti matematici, se hanno senso, per Florenskij hanno anche un’esistenza reale e fisica: e così accade ai numeri tecnicamente detti “immaginari”, come la radice quadrata di “-1”.

Dimostrare la realtà fisica degli immaginari era, appunto, la tesi del libro la cui copertina voleva mostrare visualmente la compresenza degli “immaginari” in una rappresentazione sul piano geometrico dei (numeri) “reali”.

Per brevità, non ripetiamo le premesse (psico-percettive) e i passaggi (logici) ordinatamente esposti nella *Spiegazione* di Florenskij, testo reperibile anche in (parziale) traduzione italiana<sup>7</sup>, e (completa) traduzione francese<sup>8</sup> e inglese. Accontentiamoci di notare – anche

---

<sup>7</sup> P. Florenskij, “Spiegazione della copertina”, in, Id, *La prospettiva rovesciata ... cit.*, pp.136-147.

<sup>8</sup> P. Florenskij, *Les imaginaires en géométrie: extension du domaine des images géométriques à deux dimensions: (essai d’une nouvelle concrétisation des imaginaires)*. a cura di C. Villani, F. Lhoest, P. Vanhove, Bruxelles-Paris: Zones sensibles; Belles Lettres diffusion,

se non si vede a primissima vista – che la copertina di Favorsky mette in scena una sorta di “libro aperto” che, sulla pagina aperta a sinistra, ci mostra frontalmente un grafico (un’ellisse del piano XY) e poi, a destra, un risvolto di quella medesima pagina che si sfrangia in uno “spessore” misterioso, che l’autore definisce “quasi solo tattile”.

La spiegazione di Florenskij, dopo aver sottolineato i registri essenziali dell’impaginazione tipografica, procede esfoliando i livelli percettivi della xilografia distinti – in ordine di evidenza – anzitutto dalle qualità visive delle texture dei segni.

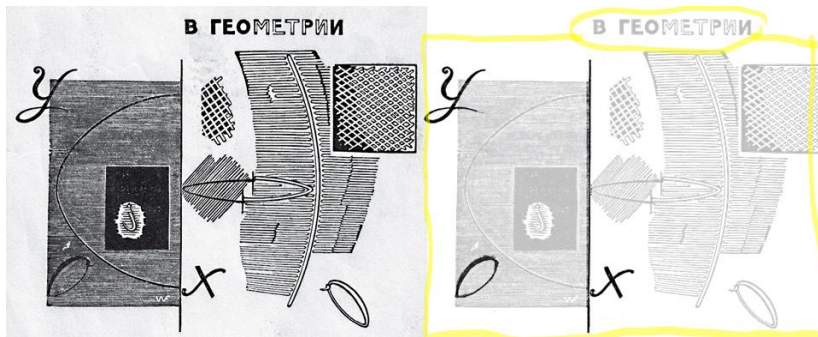


Figura 7 - Evidenza della notazione del piano geometrico reale.

C'è (fig. 7 a destra) anzitutto un piano ch'egli chiama “paradossale” perché non appartiene nemmeno al piano fisico del foglio su cui, invece, sono “trapuntati” i caratteri tipografici veri e propri: quest’ultimi devono apparire fisicamente presenti sulla pagina di carta, ma il

piano delle pure iscrizioni notazionali della geometria del piano reale trascendono il supporto cartaceo e indicano uno spazio solo cifrato nei segni dell'asse verticale X e delle cifre "O", "X" e "Y", uniche lettere stampate a nero pieno.

In ordine di evidenza, c'è poi, in piena 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 "pianamente visibile", rettangolo che porta il tracciato nitido (nero con bordi bianchi) di una semiellisse il cui asse minore è l'asse X.

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*).

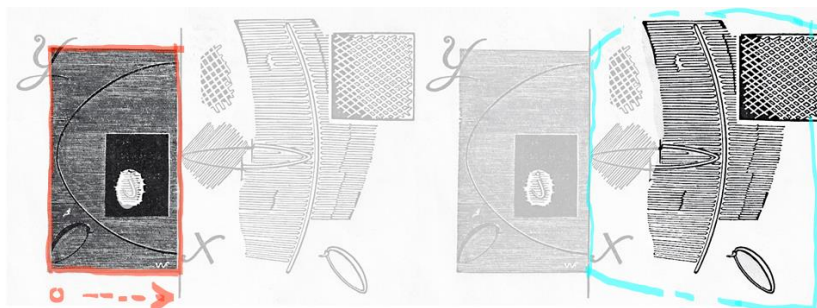


Figura 8 - Evidenze della figura del piano reale (a destra) e del piano immaginario (a sinistra).

L'istruzione a percepire l'immagine di destra come il verso del foglio ci arriva dall'immagine a sinistra (sul recto) che ripropone sul lato opposto la stessa cifra cor-

siva “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 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.

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 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 – dell’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*.

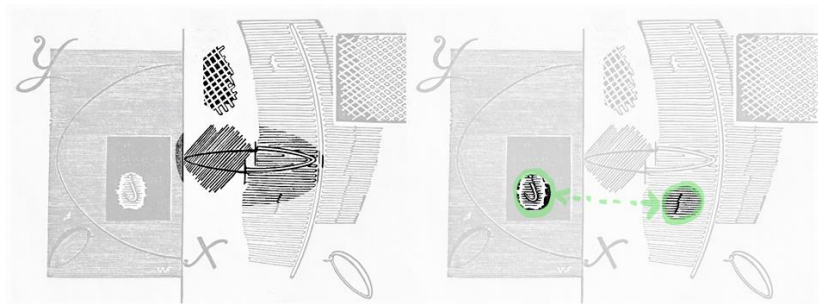


Figura 9 - Figure intermedie tra reale e immaginario (a sinistra) e simbolo dell'unità immaginaria (a destra).

Riassumendo, le categorie grafico-geometriche usate da Florenskij 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 termini “contrari” del quadrato semiotico 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 allora 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 che le mette in scena.

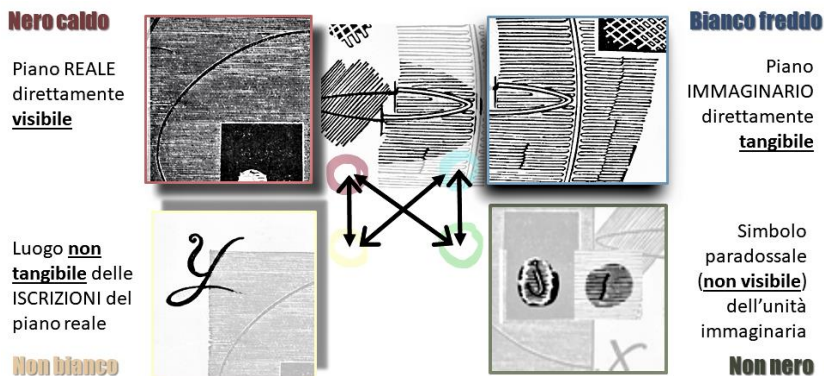


Figura 10 – Quadrato semiotico dei termini usati da Florenskij per indicare le categorie dell'espressione grafica nella copertina di Favorsky.

### 3. Conclusione

Ci chiedevano la differenza essenziale tra l'anti-prospettiva figurativa di Florenskij e quella che potremmo attribuire agli astrattisti e costruttivisti; anche se la domanda è certo troppo schematica, le dobbiamo almeno una risposta approssimativa sulla base delle osservazioni precedenti.

Sul piano della teoria dell'arte la differenza più essenziale è il diverso modello di significazione visiva che assumevano le due fazioni. Detto in estrema sintesi, Florenskij accusa le teorie astrattiste di confondere l'arte col design postulando la produzione di oggetti-immagine intesi come macchine estetiche che funzionano solo secondo il modello dei riflessi condizionati stimolo-risposta, negando ogni altra semiosi dell'immagine.

Sul concreto piano tecnico, come dicevamo, pos-

siamo riconoscere l'anti-prospettiva testimoniata in entrambe le fazioni, almeno vedendola realizzata nell'introduzione di figure che si fanno percepire stimolando una bimodalità delle categorie topologiche: interno/esterno, inglobato/inglobante, alto/basso, centro/periferia. Tuttavia – se mi è concesso di semplificare e generalizzare molto o troppo – gli astrattisti sembra credevano di poter produrre questi effetti anti-prospettivi a livello essenzialmente plastico, tramite forme anamorfiche che inducono un effetto d'instabilità e di ambiguità dinamica del plausibile punto di vista; un po' come accade nel test (percettivo) del "cubo di Necker".

Per contro Florenskij sembrava intendesse l'anti-prospettiva agente a livello profondamente iconico, cioè come effetto prodotto anche per via allegorica, evocando nello spettatore categorie spaziali dell'esperienza sensibile tra loro contrarie: visive/tattili, interocettive/esterocettive.