

BENVENUTA SIGNORA

CALUNNIA

ovvero:

LA PROSPETTIVA

ROVESCATA



7) *Pavel Florenskij*: A partire dal IV secolo d.C. l'illusionismo entra in crisi e nella pittura la rappresentazione prospettica dello spazio semplicemente scompare: si palesa un evidente misconoscimento delle leggi della prospettiva, una mancanza di attenzione nei

confronti dei rapporti di proporzione fra i diversi oggetti e persino, in qualche caso, fra le diverse parti di essi. Questo decadimento della pittura tardoclassica, che nella sua sostanza seguiva le leggi della prospettiva, si consuma con incredibile rapidità e si approfondisce in seguito, di secolo in secolo, sino al primo Rinascimento compreso.

*I maestri del Medioevo non hanno alcuna idea della convergenza delle linee in un punto o del significato dell'orizzonte. È come se gli artisti tardoromani o bizantini non avessero mai visto degli edifici dal vivo e avessero a che fare solo con delle piatte sagome giocattolo. Altrettanto poco si preoccupavano delle proporzioni, e col passare del tempo se ne preoccuparono sempre meno. Tra la statura delle figure e le dimensioni degli edifici loro destinati non esiste alcun rapporto. E a questo bisogna ancora aggiungere che, con l'andare dei secoli, anche nei dettagli si nota un allontanamento sempre maggiore dalla realtà. Nelle opere del VI, VII e fino al X e XI secolo, si può ancora stabilire un qualche parallelo tra l'architettura reale e la pittura architettonica, ma in seguito, nella pittura bizantina, si afferma quello strano tipo di "pittura di edifici" nel quale tutto è arbitrio e convenzione.*

Questa descrizione della pittura medioevale è tratta dalla *Storia della pittura di Aleksandr Benois*, ma l'abbiamo presa da lì solo perché avevamo questo libro sottomano; nelle lagnanze di *Benois* non è difficile cogliere le solite, vecchie denigrazioni dell'arte medioevale, che ormai da tempo sono venute a noia ma che si possono leggere in qualsiasi libricolo di storia dell'arte, e in particolare i riferimenti all'ignoranza della prospettiva, con le consuete allusioni al fatto che gli edifici vengono raffigurati a tre facciate, come li disegnano i bambini, al fatto che i colori sono scelti in maniera del tutto convenzionale, che le parallele divergono all'orizzonte, che le proporzioni non sono rispettate e che in generale manca qualsiasi idea di cosa siano la prospettiva o anche solo lo spazio.

A completamento di tale descrizione del Medioevo, bisogna aggiungere che anche in Occidente, da questo punto di vista, le cose non andavano meglio, e anzi andavano perfino significativamente peggio:

*Se paragoniamo quello che veniva fatto più o meno nel X secolo in Europa occidentale a quello che accadeva nello stesso periodo a Bisanzio, quest'ultima ci apparirà come il vertice della raffinatezza artistica e della maestria tecnica.*

Data una simile concezione di Bisanzio, non deve stupire la sintesi che ne consegue (che poi questa sintesi sia di Benois o della maggior parte degli altri studiosi non cambia assolutamente nulla, tanto essa ha già annoiato con le sue infinite ripetizioni, che vanno di pari passo con gli ancor più stucchevoli proclami degli storici della cultura a proposito delle «tenebre» del Medioevo); recita dunque questa sintesi:

*La storia della pittura bizantina, con tutte le sue oscillazioni e le sue momentanee fioriture, è una storia di decadenza, di regressione e di degenerazione. I modelli dei pittori bizantini si allontanano sempre di più dalla vita, la loro tecnica diventa sempre più schiava della tradizione e frutto del mestiere.*

Come è noto, a partire dal Rinascimento e sin quasi ai nostri giorni, lo schema della storia dell'arte e della storia della cultura in generale resta sempre invariabilmente lo stesso, ed è per giunta incredibilmente semplice. A suo fondamento sta una fede incrollabile nel valore assoluto, nella perfezione ultima e, per così dire, nella canonizzazione e quasi nell'assunzione in un ambito metafisico di quella che in fondo altro non è se non la civiltà borghese della seconda metà del XIX secolo, cioè l'orientamento kantiano, anche se poi non deriva direttamente da Kant.

In verità, se c'è un caso in cui si può parlare di sovrastrutture ideologiche che si innestano sulle forme economiche della vita, è proprio quello degli storici della

cultura del XIX secolo, che credevano ciecamente nell'assolutezza dello spirito piccoloborghese e valutavano la storia universale in base alla vicinanza delle sue manifestazioni a quelle della seconda metà del XIX secolo.

E questo vale anche per la storia dell'arte: tutto quanto è simile all'arte di questo periodo, o si muove nella sua direzione, viene considerato positivo; tutto il resto non è altro che decadenza, ignoranza e barbarie.

Alla luce di una simile scala di valori, diventano perfettamente comprensibili le lodi entusiastiche che spesso sfuggono di bocca persino a storici del tutto degni di rispetto: 'assolutamente attuale', 'non avrebbero potuto fare di meglio neppure allora', e subito si precisa un anno vicino nel tempo al periodo in cui viveva lo storico in questione.

In effetti, per chi crede nella contemporaneità, è inevitabile anche avere piena fiducia nei propri contemporanei, esattamente come succede per i provinciali della scienza, profondamente convinti che in ambito scientifico possa esistere un libro che debba essere riconosciuto alla stregua di verità definitiva (come se in tale ambito ci fosse un qualche concilio ecumenico per la formulazione di dogmi).

E allora si capisce perché, per storici di questo tipo, il passaggio dell'arte antica, attraverso il bello, dalla santità arcaica al sensibile e infine all'illusionismo possa sembrare uno sviluppo.

Il Medioevo, che rinuncia del tutto agli intenti illusionistici e si pone come scopo la creazione non di copie ma di simboli della realtà, sembra decadente. E, da ultimo, a questi storici non può che apparire un indiscutibile progresso l'arte dell'Età moderna, che inizia col Rinascimento e che subito, per un tacito accordo e per chissà quale meccanismo di reciproco consenso, ha

deciso di sostituire la creazione di simboli con la fabbricazione di copie, tracciando in tal modo l'ampia via che ha portato al XIX secolo.

‘E come potrebbe essere una cosa cattiva, se in forza di una logica interna ineluttabile è arrivata sino a voi, sino a me?’: questo, a esprimerlo senza troppa affettazione, è quanto hanno veramente in testa i nostri storici.

Ed essi hanno pienamente ragione nel riconoscere che c'è un legame diretto, e per giunta non soltanto esteriormente storico, ma anche interiormente logico e trascendentale, fra le premesse del Rinascimento e la concezione della vita che ha caratterizzato il passato più recente; così come hanno perfettamente ragione quando percepiscono la totale incompatibilità tra le premesse del Medioevo e la concezione del mondo appena ricordata.

Dovendo riassumere in una frase tutto ciò che si dice da un punto di vista formale contro l'arte del Medioevo, lo si può ridurre a questo rimprovero: ‘Manca il senso dello spazio’; e questo rimprovero, per dirla in maniera più dettagliata, significa che non c'è unità spaziale, che manca lo schema dello spazio *euclideo-kantiano*, il quale, in ambito pittorico, si riduce alla prospettiva lineare e alla proporzionalità – o, più esattamente, alla sola prospettiva, giacché la proporzionalità ne è un semplice corollario.

Con ciò si suppone (e, cosa estremamente pericolosa, lo si fa in maniera inconscia) che sia di per sé evidente, o che sia stato pienamente dimostrato da qualche parte e da qualcuno, che in natura non esiste alcuna forma – non esiste come singola forma vivente chiusa nel suo piccolo mondo –, perché non esiste in generale nessuna realtà che abbia in sé il proprio centro e che sia perciò soggetta a leggi sue proprie;

...e si suppone quindi che tutto quanto è visibile e percepibile sia soltanto un semplice materiale destinato a rientrare in un certo schema generale di riorganizzazione che viene sovrapposto dall'esterno e il cui principio regolatore è dato dallo spazio *kantiano-euclideo*; e, di conseguenza, si suppone ancora che tutte le forme della natura siano soltanto delle forme apparenti, sovrapposte dallo schema del pensiero scientifico a un materiale impersonale e indifferenziato, che siano cioè una sorta di gabbia per incasellare la vita, e nulla più. E, per finire, la premessa logicamente prima è quella di uno spazio qualitativamente omogeneo, infinito e illimitato; di uno spazio, per così dire, informe e non individuale.

*Non è difficile rendersi conto che queste premesse negano nello stesso tempo tanto la natura quanto l'uomo, benché si radichino, per un'ironia della storia, in parole d'ordine come naturalismo e umanesimo, che hanno trovato il loro compimento nella proclamazione ufficiale dei diritti dell'uomo e della natura.*

Non è questo il luogo per definire o anche soltanto tratteggiare il legame che unisce le dolci radici rinascimentali con gli amari frutti kantiani. È sufficientemente noto che il kantismo, per il suo pathos, è appunto l'approfondimento della concezione umanistico-naturalistica della vita tipica del Rinascimento, mentre, per estensione e profondità, è l'autocoscienza di quell'epoca storica che si è autodefinito 'cultura europea moderna' e che, non senza diritto, ancora recentemente si è vantato del suo dominio di fatto.

Ma negli ultimissimi tempi cominciamo ormai a capire che considerare le acquisizioni di questa cultura come qualcosa di definitivo è soltanto un'illusione, e abbiamo anche compreso che, da un punto di vista scientifico-filosofico, storico e in particolar modo artistico, tutti gli spauracchi coi quali hanno cercato di farci guardare con diffidenza al Medioevo sono stati inventati dagli storici stessi, e che in realtà il Medioevo è

attraversato dal fiume abbondante e ricco di una cultura autentica, con una sua scienza, una sua arte, una sua concezione dello Stato e, insomma, con tutto ciò che costituisce di fatto una cultura, e la costituisce come qualcosa di suo proprio, collegandola oltre tutto all'antichità più autentica.

E nel Medioevo, come nell'antichità (esatto, come nell'antichità!), le premesse che vengono considerate indiscutibili nella concezione della vita dell'Età moderna non solo non vengono ritenute indiscutibili, ma vengono anzi negate, e non a causa di un debole grado di coscienza, ma essenzialmente per un'aspirazione della volontà.

Il pathos dell'uomo moderno è quello della liberazione da ogni realtà, perché l' 'io voglio' detti di nuovo legge a una realtà ancora in costruzione, fantasmagorica, anche se incasellata in una gabbia fatta apposta a tale scopo.

Al contrario, il *pathos dell'uomo antico*, come anche dell'uomo medioevale, è quello dell'accettazione, del riconoscimento pieno di gratitudine e dell'affermazione di ogni realtà come un bene, perché l'essere è il bene e il bene è l'essere; il pathos dell'uomo medioevale è l'affermazione della realtà in sé e fuori di sé, e per ciò stesso è il pathos dell'oggettività.

*Tipico del soggettivismo dell'uomo moderno è l'illusionismo.*

Al contrario, non v'è nulla che sia così lontano dalle intenzioni e dai pensieri dell'uomo medioevale (le cui radici sono nell'antichità) come l'idea di creare delle copie e di vivere in un mondo fatto di copie.

Per l'uomo moderno – secondo la sua esplicita ammissione così come formulata dalla scuola di Marburgo – la realtà esiste solo ed esclusivamente quando, e nella misura in cui, la scienza si degna di

permetterle di esistere, concedendole questo suo permesso nella forma di uno schema inventato, dove poi questo schema deve presentarsi come la soluzione di un caso giuridico, così che ogni determinato fenomeno si possa considerare come qualcosa che rientra perfettamente nella gabbia costruita per incasellare la vita e sia perciò ammissibile. La patente di realtà viene rilasciata soltanto nella cancelleria di Hermann Cohen, ed è nulla senza timbro e firma.

Ciò che viene affermato esplicitamente dalla scuola di Marburgo costituisce lo spirito del pensiero rinascimentale, e tutta la storia della cultura è in gran parte occupata da una sorta di guerra contro la vita, per costringerla interamente entro un sistema di schemi. Ma va anche rilevato, e merita una grandissima risata interiore, che l'uomo moderno cerca tenacemente di spacciare questa alterazione, questa deformazione del naturale modo umano di pensare e di sentire, questa rieducazione nello spirito del nichilismo come una sorta di ritorno alla naturalità, come la liberazione da chissà quali pastoie che chissà chi gli avrebbe imposto, con l'esito non secondario che, a forza di voler raschiar via dall'anima umana tutte le tracce della storia, si finisce con il cancellare l'anima stessa.

L'uomo antico e medioevale, invece, sa innanzitutto che per volere bisogna essere, essere una realtà e trovarsi inoltre in un mondo fatto di realtà, sulle quali ci si deve fondare: è un uomo profondamente realista che sta con i piedi ben piantati per terra, al contrario dell'uomo moderno che si preoccupa soltanto dei propri desideri e quindi, necessariamente, dei mezzi più immediati per realizzarli e soddisfarli.

Da quanto detto fin qui si capisce che le premesse di una concezione realistica della vita sono sempre state e sempre saranno le seguenti: ci sono delle realtà, ci sono cioè dei centri dell'essere, dei grumi di essere che sono soggetti a leggi loro proprie e che hanno perciò,



ciascuno, una propria forma; per questo nulla di ciò che esiste può essere considerato alla stregua di un materiale indifferenziato e passivo, destinato a rientrare a ogni costo in un qualche schema e, tanto meno, ad adeguarsi allo schema dello spazio euclideo-kantiano; per questo, ancora, le forme devono essere concepite in base alla loro vita e devono essere raffigurate in sé e per sé, secondo il modo in cui sono state concepite, e non in base alle angolazioni di una prospettiva predeterminata sin dall'inizio.

Da ultimo, infine, va ricordato che lo spazio stesso non è soltanto un luogo uniforme e senza struttura, non è una semplice casella, ma è a sua volta una realtà originale, perfettamente organizzata, per nulla indifferenziata e caratterizzata invece da un ordine e da una struttura interiori.

*8) Giuliano:* ...Ed anche se ora i sandali ed una tunica ornano la tua umiltà e con questa un sogno simile ad un primo ed immutato èvo antico, sappi che questo contiene un comune denominatore il quale in questa fuga presenta una assenza, o per meglio dire, una sottrazione di Tempo nello Spazio evoluto... giacché contrari alla materia...

Sappi però, che proprio in quella ed in ragione del Tempo e Dio [ecco perché l'eterno dubbio e gnostico motivo: può lo stesso Dio principiare anche il male donde l'eterno bene da lui nato?]...., sappi dicevo, che gli stessi colpiscono indistintamente la ragione ed ogni più nobile verità e motivo...

Se pur bella la Natura è difficile immaginarne ed ammirarne solo la bellezza, *bella la foglia* anche se un verme piano percorre ogni tua vena e rode il sapere: recisero quella al povero mio amico Cecco poi il rogo dell'intera selva, fu un incendio immane ancora lo ricordo con orrore e tremore da quel fuoco nacquero le fiamme dell'inferno... così io a te dico!

*Bella la corteccia* anche se nella passata e nuova alchimia un batterio principio di vita sacrificherà la nostra Natura verso il fine di una Evoluzione, però in alchemico tempo il fine ha portato al compimento dell'Opera; ora, come ben vedi, solo l'Apocalisse come allora regna di cui l'eterna fuga.

Morta Natura nell'infinito nostro Tempo!

Li vedo e devo pur dirlo!

Non è un palcoscenico cui andare fieri, con tutta la violenza che nutre il tuo secolo mentre t'affanni alla Rima loro esposti ad una antica e medesima crociata...

Ricordi come me il poeta Milarepa di cui rinnovi luce e linfa o solo il grande arbusto, immenso secolare immacolato, solo volgere a lui lo sguardo porta alla pace interiore e placa ogni dèmone dalla terra nato...

L'opera alle altezze cui elevò ingegno e rima è pur il tetto della terra giacché in quella furono scorti dèmoni e diavoli così manifesta ed evidente la frattura...

Sicché riconosciamo l'altezza elevata e superiore ad ogni nostra cima...piantano la corda dell'illusione rilevata e rivelata quale simmetrico platonico intento nell'ombra posto, desiderano la vetta la cima come ben ricordato nelle parole di chi della conquista ne ha fatto ricchezza...

Noi al contrario veneriamo e preghiamo l'opposto di quanto ammirato e scorto...

E se ora all'ingresso di questo capitolo scorgi proporzioni e numeri l'irrazionale combatte una guerra invisibile, nella differenza che tu non opponi male ma nutri la verità nemica di ogni diverso principio anche ed impropriamente in queste se pur umili vette custodito...

La mia Anima o solo l'Albero visto di un comune bosco nutrito albergò rifugio in diverso e gnostico motivo ecco perché ora sono qui quale Virgilio per un modesto benvenuto!

La lotta è violenta e se pur vista a questa altezza i dèmoni che attentano la profetica tua natura, e con questa lo Spirito e l'Anima che l'accompagna, vanno protetti dalla mia scienza...

Da ogni reale o più certa pazzia affine e principio di quella guerra che tante notti percorse il mio animo trafitto... Aliena come un cancro mai sconfitto ed avversa al principio di ogni verità, e da essa per il vero, nacquero diavoli ed il male per ogni Terra...

Certo tu stai cogitando e scrivendo come un dio spogliato di ogni ricchezza, come un Buddha come un Cristo, come, in cotal conflitto... un imperatore e la sua ultima verità...

Ma quei roghi che scalciano e nutrono ogni calunnia... che si affannano per ogni bosco foglia e ramo... lanciano dardi si rincorrono l'un l'altro percuotano e si avvinghiano non certo su una cima, ma con questa, appendono la breve loro ed altrui vita...

Ed ancora...

Minacciano e perseguitano in una piatta figura siliconata eternamente connessa al loro strano dio, la qual priva di prospettive eccetto il desiderio di una ricchezza la quale in quei corpi non certo alberga... Costruiscono e cogitano nell'alchimia del falso tempo ammirato in medesima piatta icona...

Barattano e mutano parola e con essa il suo principio ed il senso della vera natura diluita e non certo pensata solo ripetuta...

Tortura di ogni Spirito il quale narra e conia ogni giorno la sua Rima il suo verso il suo ultimo e disperato grido nel nulla da cui l'inutile loro parola...

Fuggono al loro inutile rumore, si rifugiano in impervi luoghi ove il senso di quella morte non certo può principiare verbo...

Assistono impietriti al nascere di una nuova architettura e con questa della nominata vocale o sillaba che sia, certo è che non sarà Poesia o Rima qual verso esso sia...

Così vanno ricordati nella misera veste e scarno ingegno nel limite della volontà di potenza figlia di fatue mitologie e parente della guerra...

Infatti noi Perfetti scampiamo da quella...

*Nel 1425 Brunelleschi collocò un tale oggetto al centro del disegno di un famoso edificio fiorentino, il Battistero. Questa entità di dimensioni nulle, il punto di fuga, è un'impercettibile macchiolina sulla tela che rappresenta un punto infinitamente lontano lungo la direzione di osservazione. Più gli oggetti raffigurati sono distanti da chi guarda...*

[ed infatti nell'Universo ove l'eternità della creazione e questa Opera quale fossile del Viaggio, similmente ed al pari di ciò cui visto: lontani da chi nutre il proprio intento - distanti in cotal punto confluiti e concentrati in una impercettibile prospettiva di fuga quale futuro cunicolo nell'assenza dello Spazio e Tempo...

Cosicché l'osservatore maggiormente impegnato nell'inquisire con falsi ed avversi pretesti mascherati da principi e disegni come già espresso - intimidire e calunniare, offendere confondere e ingiuriare, minacciare qual indesiderata sentinella Coscienza Anima Spirito e Dio: visione dell'opera nel limite della cornice in cui ancora non costretta e posta... giacché spiano la cornice

che l'adorna non cogliendo la sostanza (la rocca come espresso in un precedente asterisco protegge la cornice da ogni altro manifesto intento di qual si voglia vista ed opera)...

Più o meno ed in pari tempo e prospettivamente tradotto, conformi alla verità di cui questa nutre e adorna la stessa nella prospettiva della luce sovrintendere la Terra ammirata calcolata o solo spiata calco dell'Universo (sicché scorgono il riflesso nello specchio ma non percepiscono o sovrintendono la vera forma - oppure ed ancora - vedono un serpente là dove vi è una corda e là dove vi è un serpente di gnostica scienza... scorgono una corda per altra equivalenza tradotta e rapportata alla sostanza di una mela);

...ed ancora, tanto più l'occhio che vede ma non comprende affida alla facile favella il glitterato 'verso' dell'inquisitore, inversamente alla proporzione percepita, io... alla bottega del Brunelleschi convenuto, traduco e compongo uguale intuito diametralmente opposto ricomporre il Tempo di una piatta prospettiva... e pur questa è sì certa matematica ed enunciato annunciare opera e forma...;

...ed ancora, nel futuro di questo infinitesimale punto, tanto più la navicella del progresso perseguita, o solo pensa scrutare o modificare intento e orbita con la gravità del limite della propria secolare opera parente di ogni inquisizione detta, tanto più e similmente nella prospettiva di una non ancora ben definita natura matematica il sottoscritto punto perseguitato, allontanata (e/o distante) quanto accertata come universale verità tradotta.

In ciò componiamo l'irrazionale Opera, fieri, ogni qual volta la rima la poesia un pensiero non conforme al progresso del tempo (come da Jung espresso) è avviato alla prossimità infinitesimale di una fuga di un prospettico punto non visto...

Ed anche questa inoppugnabile verità nutrirà e comporrà asterisco cui certificare la Storia nella rinuncia di una più elevata certezza!

Quindi per concludere il matematico enunciato: tanto più l'improprio visitatore di questo Universo navigherà e violerà cotal spazio, tanto più si allontanerà - ed in pari tempo - allontanerà da ogni verità certa, e questa teologica e filosofica verità da un pittogramma precedente alla parola conformata al numero enunciato, comporre il ciclo di ciò che non appare sì certo manifesto, ma in verità e per il vero, più consona alla materia affine del Primo Dio...

*9) Pavel Florenskij:* Non proseguiremo oltre nel delineare le tappe che hanno caratterizzato lo sviluppo teorico e artistico della prospettiva nel periodo storico che ha immediatamente preceduto il nostro, tanto più che il suo studio è per lo più passato nelle mani dei matematici e si è ormai allontanato dagli interessi immediati dell'arte: del resto, le non molte cose che qui sono state appena accennate non avevano lo scopo di fornire delle informazioni storiche in quanto tali, che oltre tutto erano già universalmente note;

si voleva invece fare qualcosa di completamente diverso, e cioè ricordare la complessità e la durata di questo sviluppo, che venne concluso solo nel XVIII secolo da Lambert e in seguito, come una branca della geometria descrittiva, dalle opere di Loria, Aschieri ed Enriques in Italia, di Chasles e Poncelet in Francia, di Staudt, Fiedler, Wiener, Küpper e Burmester in Germania, di Wilson in America e di altri ancora, rientrando tale geometria nell'alveo comune di una disciplina matematica straordinariamente vasta e importante qual è la geometria proiettiva.

Ne dobbiamo dedurre che, quale che sia il nostro giudizio circa la prospettiva nella sua sostanza, non

abbiamo alcun diritto di considerarla come un modo semplice e naturale di vedere il mondo, intrinsecamente proprio all'occhio umano in quanto tale. Il fatto che nel corso di tanti secoli tutta una serie di grandi pensatori e di pittori di vastissima esperienza, con la collaborazione di matematici di prim'ordine, abbia sentito la necessità di elaborare una dottrina della prospettiva, e ancor di più il fatto evidente che ciò sia avvenuto dopo aver individuato i tratti fondamentali della proiezione prospettica del mondo, ci induce a pensare che, quando si parla di storia dell'elaborazione della prospettiva, non si tratti affatto della semplice sistematizzazione di una qualche *psicofisiologia umana* già presente, ma della rieducazione forzata di tale *psicofisiologia* nel senso delle esigenze astratte di una nuova concezione del mondo, **la quale è essenzialmente antiartistica**, cioè in buona sostanza esclude da sé l'arte, e in particolare l'arte figurativa.

*Ma l'anima del Rinascimento, e in generale l'anima dell'Età moderna, è un'anima divisa, scissa, dualistica nelle sue idee.*

Da questo punto di vista, l'arte ne ha tratto vantaggio.

Fortunatamente, la viva creazione non si assoggettò alle esigenze del raziocinio, e di fatto l'arte poté seguire vie ben diverse da quelle annunciate nelle dichiarazioni astratte.

C'è a tal proposito una circostanza che è degna insieme di attenzione e ilarità: perfino gli stessi artisti che avevano teorizzato la prospettiva, pur parlando di regole prospettiche che loro stessi prescrivevano e di cui già conoscevano i segreti, cedettero, nel raffigurare il mondo, alla sensibilità artistica immediata; e così tutti, ma proprio tutti, incorrevano in svarioni ed errori grossolani che disattendevano le esigenze della prospettiva.

E tuttavia lo studio dei loro dipinti mostra che la loro forza dipendeva esattamente da questi errori e da questi svarioni. E allora è proprio il caso di dire:

*und predigen öffentlich Wasser.*

[...]Comunque sia, persino i teorici della prospettiva non hanno rispettato e non hanno ritenuto necessario rispettare l'unità prospettica della raffigurazione.

E, dopo questo, come si potrebbe parlare ancora del carattere naturale dell'immagine prospettica del mondo?

In che cosa sarebbe naturale questo carattere, che prima bisogna carpire quasi spiandolo e che poi, solo a prezzo di grandissimi sforzi e di una continua tensione della coscienza, si può sviluppare in modo da non commettere errori che trasgrediscano le regole appena apprese?

Non ricordano piuttosto, queste regole, un complotto basato su convenzioni, e organizzato in nome di intenti teorici, contro la percezione naturale del mondo e a favore di un quadro fittizio della realtà che, secondo la concezione del mondo umanista, bisogna vedere, ma che l'occhio umano, nonostante tutto il suo allenamento, non vede affatto, e che l'artista si confessa incapace di vedere solo quando passa dalle costruzioni geometriche a ciò che effettivamente percepisce?

Fino a che punto il disegno prospettico non sia qualcosa di immediatamente comprensibile, ma al contrario sia piuttosto il prodotto di tutta una serie di complesse convenzioni artificiali, è una cosa di cui ci si può rendere conto in maniera assolutamente convincente se si considerano gli strumenti che lo stesso *Albrecht Dürer* ha splendidamente raffigurato nelle xilografie delle sue Istruzioni sulle misurazioni.



Ma tanto sono belle queste incisioni, con il loro spazio chiuso e come asserragliato in se stesso, quanto è antiartistico il senso delle loro prescrizioni.

La funzione di questi strumenti è quella di dare al più maldestro dei disegnatori la possibilità di riprodurre qualsiasi oggetto in maniera puramente meccanica, cioè senza alcun atto di sintesi visiva e, in un caso, addirittura senza alcun occhio.

Uomo franco e non incline alle mezze parole, con i suoi strumenti Dürer fa capire che la prospettiva ha a che fare con tutto fuor che con la vista....