



*Significati simbolici e dialettica del  
“punto di fuga” nella prospettiva  
rinascimentale*

Alessandro Alfieri\*

Indubbiamente, le grandi svolte nella storia dell'arte rivendicano di venire comprese per la loro importanza sociale e antropologica. I fenomeni artistici, soprattutto quando di portata epocale, sottendono sempre trasformazioni sociali, mutamenti storici e implicazioni psicologiche e culturali nel senso ampio del termine. In questa sede intendo occuparmi di una delle maggiori rivoluzioni artistiche che l'uomo abbia mai attraversato, ovvero l'introduzione del punto di fuga nella tela pittorica, per farne emergere la complessità dialettica e simbolica in relazione proprio al concetto di “fuga”.

*L'avvento dello sguardo forte del soggetto occidentale  
secondo Hans Belting*

Nel recente *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, lo storico dell'arte Hans Belting torna a occuparsi della stagione culturale e artistica del Rinascimento, e della relativa emancipazione umanistica dell'individuo: lo sguardo dell'Occidente rinascimentale, lo sguardo iconico per intenderci, è lo sguardo che domina lo spazio; l'idea occidentale

---

\* Dottorando in Scienze Filosofiche e Sociali – Culture in Estetica

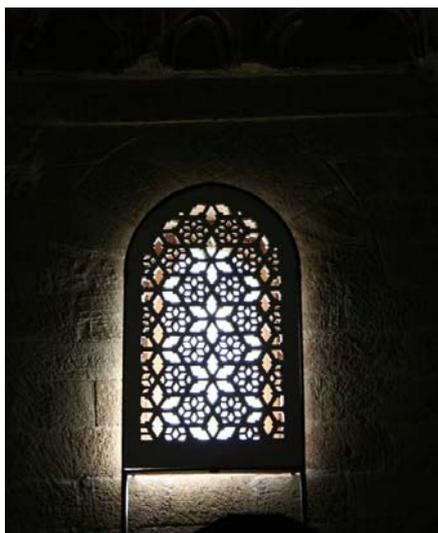
di prospettiva “ha portato all’interno dell’immagine lo sguardo, e assieme allo sguardo, anche il soggetto che guarda”<sup>1</sup>.

Qui possiamo comprendere la trattazione e l’interpretazione simbolica che assume il «punto di fuga»: esso offre all’osservatore una dignità e un ruolo fondamentali. Per la prima volta nella storia, il soggetto-osservatore, piuttosto che suddito, diventa padrone del proprio sguardo, e si riconosce nella costruzione artistica come dominatore.

La fuga della prospettiva è una fuga dall’appiattimento dell’ideale teologico, che nel medioevo spesso assorbiva l’individuo in senso morale e esistenziale. Tenere a distanza la divinità attraverso l’impalcatura razionale è lo stratagemma che l’occidente ha trovato per intraprendere la strada della secolarizzazione, sostituendosi esso stesso a quella divinità a cui comunque resta devoto, senza però subordinarsi e abbandonarsi completamente ad essa: rivendica la sovranità sul mondo orientandosi verso la laicità e la secolarizzazione: “La prospettiva è una tecnica, ma anche un simbolo del proprio vedere. Di fronte a quell’immagine, l’osservatore può (e vuole) sentirsi sovrano, proprio come si immaginava che fosse Dio: sovrano nei confronti del mondo. Ma vi è una differenza significativa. Nei dipinti l’occhio di Dio è rappresentato a sé stante e senza rapporto intrinseco con le immagini, quasi che egli fosse al di sopra e *fuori del mondo*. L’occhio di Alberti, invece, proietta il proprio sguardo in un’immagine entro cui quello sguardo si sente *all’interno del mondo*”<sup>2</sup>.

Seppur la vastità e la delicatezza dei problemi meriterebbero ulteriori sviluppi e decisi distinguo, in determinate manifestazioni culturali del mondo arabo la mimesi assume un senso dispregiativo, una sorta di atto di sfida a Dio, e il divieto delle immagini è rivolto tanto alla prassi del guardarle, ma ovviamente anche a quelle del produrle. Eppure, anche se le due differenti modalità di sguardo coincidono con due diverse concezioni del mondo e dell’essere, Belting ci tiene a sottolineare come la storia in talune occasioni abbia evidenziato percorsi comuni; per esempio, come sosteneva Brian Rotman,

pensiamo al rapporto teorico e concettuale, nonché scientifico, che l'invenzione del punto di fuga intrattiene con l'introduzione dello "zero" nei numeri arabi; ancora più decisivo è il contributo delle scoperte e delle invenzioni di Alhazen, filosofo, matematico e scienziato arabo che creò il primo prototipo di "camera oscura"; Belting dedica a questo rivoluzionario personaggio diverse pagine, concentrandosi sulla centralità che assume nella sua teoria della visione il concetto di «luce». La luce è allegoria della presenza divina: la divinità araba richiama la luce, la genera, ne incentiva il potenziale invertendo così il punto di fuga, che dallo spazio pittorico viene rivolto all'osservatore stesso.



Questo emerge esemplarmente nelle *masrabiyya*, le grandi grate presenti nei luoghi di culto che lasciano penetrare la luce dal lato dell'osservatore, invertendo la direzione dello sguardo tra dentro e fuori: "Nelle due culture, il rapporto tra dentro e fuori è diverso quanto quello tra sguardo e luce. Alla base vi sono evidentemente visioni del mondo differenti, che

assegnano anche al soggetto un ruolo diverso. Nell'un caso, il soggetto si attiva nello sguardo; nell'altro osserva lo spettacolo cosmico offerto dalla forza sovraperonale della luce"<sup>3</sup>.

In Occidente nasce un nuovo Narciso, un Narciso pretenzioso che domina la natura con lo sguardo, che nel suo atto di visione si riconosce come soggetto forte; non è il Narciso di Ovidio, ma l'alba di quel narcisismo individualista che caratterizzerà per secoli la nostra cultura. Si cerca il mondo da un dentro, dall'io, e

in questo ci si distingue dal “fuori” sul quale viene rivolto il nostro atto di osservazione; da ciò la metafora della “finestra”, costante nell’iconologia della nostra arte, che è al contempo apertura e chiusura, che rinnega la confusione tra Io e mondo, tra soggetto e oggetto, perfetta allegoria del razionalismo cartesiano.

Questa posizione si ricollega alla tradizione filologica comune, che comprende la prospettiva nei termini dell’affermazione di un soggetto rigoroso e di uno sguardo dominatore. Dal prossimo paragrafo, tenterò piuttosto di evidenziare diverse tendenze interpretative che possano complicare tale visione.

*Ambivalenza della fuga:  
il paradosso della fede e del soggetto*

L’umanesimo rinascimentale, con l’affermazione di una classe dirigente nuova, la circolazione di nuovi riferimenti filosofici e politici, l’insidiarsi e il consolidarsi di una nuova economia, si riflette nell’arte del Quattrocento fiorentino: “Sebbene la rappresentazione prospettica non costituisca di per sé un progresso sotto il profilo estetico, le nuove tecniche proposte durante il Rinascimento hanno contribuito a creare le premesse perché potessero realizzarsi opere che denotano un rapporto tra l’uomo, se stesso e la realtà esterna complessivamente diverso rispetto al passato, che annunciano una nuova visione del mondo e addirittura una nuova civiltà<sup>4</sup>”.

Il concetto di “fuga” sul piano pittorico è un tema delicato da affrontare, anche perché il significato attribuitogli nel corso dei secoli dalla letteratura ufficiale è sempre stato abbastanza chiuso: la prospettiva come testimonianza e rappresentazione di un progresso per l’uomo, rappresentazione della secolarizzazione post-medievale, la nascita del soggetto forte, dell’individuo orgoglioso delle sue facoltà. Se questo è vero, vedremo come il punto di fuga lanciato nella rappresentazione, ovvero la costruzione fittizia di una terza dimensione nelle due dimensioni strutturali dell’affresco o della tela, nel suo “sprofondare” nell’immagine trascinando con sé figure e linee,

possa emergere come allegoria di un sentimento opposto, in qualche modo regressivo e indicativo delle inquietudini e delle ansie che facevano nascostamente da fondo all'alba speranzosa della modernità.

Il punto di fuga è un punto "infinito" dello spazio. Tale punto infinito concede l'esistenza dell'altro carattere essenziale introdotto con la tecnica prospettica, ovvero la linea di orizzonte e la presenza di ciò che è al di là dei limiti della visibilità umana. Come afferma Micheletti, si tratta di un "[...] passaggio sottile che lega, lasciando scivolare lo sguardo verso il punto di fuga, uno spazio infinito alla sua proiezione e presenza nello sguardo dell'uomo, il cosmo infinito al microcosmo umano, lo stesso Dio bruniano, che può essere colto solo in assenza e in un futuro remoto, al punto di osservazione di ogni singolo uomo. [...] dimensione filosofica, alludendo all'infinità di uno spazio che pur tendeva a ritrovare la propria unità orientandosi verso il punto di fuga della visione<sup>5</sup>.

La rivoluzione simbolica di immaginario, tra le altre coinvolge, come abbiamo visto con Belting, la dimensione religiosa, ovvero la relazione tra umano e divino; la dialettica si manifesta anche su questo piano, perché la divinità resta lontana dall'essere dominata e contenuta nella visione prospettica. Quest'ultima, riflettendo le modalità della visione umana, renderà ancora più palese il paradosso della fede e della perpetua sottrazione del divino alla conoscenza soggettiva. La fuga rinascimentale è fuga da Dio, presa di distanza per assumersi la possibilità di guardarlo a distanza, comprenderlo, anche domarlo.

La modalità d'espressione prospettica esprime allegoricamente il processo di autonomizzazione che l'individuo attraversa nei confronti del sacro. Questo anche per merito della posizione che il soggetto assume nello spazio: il punto di fuga lo pone in posizione privilegiata per scoprire, comprendere, scrutare. In questo modo, Dio stesso può farsi immagine e rendersi visibile. Ora, anche a proposito del rapporto con la divinità e la religione, la fuga si carica di significati contrastanti: se la fuga è fuga

dall'occhio di Dio, tale lontananza è anche però rinuncia a un'appartenenza, privazione di un'adesione completa a uno sfondo spirituale che accoglieva e dava Senso all'esistenza. Il soggetto forte, nell'apertura delle sue possibilità, scopre una voragine, un vuoto che ora col suo lavoro e la sua speculazione dovrà tentare di colmare. Quell'ambito di piena adesione (di "schiacciamento") dell'individuo con la religione (dove l'individuo non possiede Senso e funzione autonomamente dal tutto e dal sacro, ma fonda il suo orizzonte esistenziale, psicologico e sociale nella divinità) viene sostituito dalla moderna concezione di fede, intrinsecamente paradossale proprio perché resa possibile solo con una presa di distanza (una fuga) che apparentemente sembra contraddire la fuga stessa. Nella fuga, ovvero nel distacco che il soggetto consegue, esso può esprimere la sua fede che, in quanto rileva sempre una dose di distacco che è lo spazio della coscienza, è anche necessariamente "dubbio", non-fede. Il soggetto, nel suo dominare, è anche atterrito dal vuoto, e nella sua fuga ha una costante "nostalgia".

La fede totale e assoluta, quella medievale per intenderci, non è autentica fede ma adesione irriflessa allo *Zeitgeist*; avere fede, paradossalmente, significa anche non averne abbastanza. Afferma Severino: "Ma può esistere la fede? Questa domanda va intesa alla lettera: non chiede se la fede possa avere, ad esempio, valore, ma chiede proprio se possa esistere l'atteggiamento che vien chiamato 'fede', ossia l'atteggiamento di colui che – così si esprime Gesù nel Vangelo di Marco – 'non ha alcun dubbio nel suo cuore'. [...] Eppure, anche se tu sei Pietro, anche se tu sei il più umile e il più semplice dei fedeli, ti illudi. Ti illudi di credere. Tu non hai, non puoi avere la fede che Gesù esige da te. [...] La fede è infatti una lotta continua contro il dubbio. Se questa lotta è assente, non c'è fede, ma abitudine. La vera fede è quella che vince il dubbio, e quindi ha a che fare costantemente con esso<sup>6</sup>.

Nella prospettiva rinascimentale perciò, l'individuo europeo prende coscienza di sé proiettando la sua fuga dal culto e dalla

sua subordinazione totale a Dio nell'immagine. Lo spazio tridimensionale che ne emerge ha perciò una valenza allegorica nel suo manifestare lo spazio di distanza assunto dall'individuo. Se Belting si orienta sul fronte più progressista, la posizione di Marshall McLuhan è decisamente diversa. McLuhan comprendeva la cultura prospettica del Rinascimento riconducendone la logica alla linearità razionale guthenberghiana. Difatti, al contrario dell'immaginario medievale (che sarà in qualche modo recuperato dal Manierismo), il criterio della visione rinascimentale sottende una continuità dello spazio, presupponendo in questo modo un osservatore inattivo, già condotto e collocato in uno spazio imposto. L'osservazione dinanzi alle due dimensioni dell'ambiente dispersivo e disorganizzato medievale, imponeva un ruolo di partecipazione ben più deciso, mentre l'ordine e l'ortogonalità rigorosa del nuovo spazio limita decisamente l'iniziativa dell'osservatore. Mentre infatti il Medioevo trasmetteva il punto di fuga nello spettatore, il Rinascimento, con la costruzione di uno spazio reale fondato sul punto di fuga, instaura una continuità dello spazio con l'osservatore imponendo lui uno e un solo punto di vista: "La prospettiva in sé è un tipo di percezione che per la sua stessa natura tende allo specialismo e alla frammentazione. Insiste sul singolo punto di vista [...] e ci coinvolge automaticamente in un singolo spazio. Visto che uno spazio tridimensionale è la concomitanza di un'unica dimensione temporale, troviamo che la frammentazione si sviluppa sia nello spazio che nel tempo, e sia in poesia che in pittura. Data l'insistenza su un singolo tempo e su un singolo spazio, sorge la possibilità di 'autoespressione'"<sup>7</sup>. Questa posizione rinascimentale raggiungerà il suo acme nel '600 in quello che McLuhan definiva "punto di fuga psicologico" relativamente al culto dei ritratti della stagione del Barocco. Se infatti il Barocco per McLuhan rappresenta uno sviluppo della compostezza rinascimentale, il Manierismo rappresenta un ritorno al Medioevo passando per la prospettiva, con l'attenzione che esso aveva per la frammentazione e la

disconnessione. Questo dualismo tra Rinascimento/Barocco e Medioevo/Manierismo è lo stesso dualismo tipico della riflessione McLuhaniana tra cultura visiva (fondata sullo spazio euclideo e l'uniformità, e perciò sulla contemplazione) e cultura tattile e uditiva (fondata sulla discontinuità e sul coinvolgimento fisiologico): "Per il tatto e l'udito ogni momento è unico, ma per il senso della vista il mondo è uniforme, continuo e connesso. Queste sono le proprietà dello spazio pittorico che spesso confondiamo con la razionalità stessa"<sup>8</sup>.

In questo modo il punto di fuga finirebbe coinvolto nell'*Aufklärung* di Adorniana memoria, ovvero nel processo che ha condotto al dominio della *ratio* sulla natura. La fuga, in questa interpretazione, perderebbe il suo significato "progressivo" e diverrebbe sinonimo di rigidità, di ordine imposto, perciò assumerebbe la dimensione metaforica di "fuga dalla realtà", fuga verso l'astrazione e il tecnicismo.

La cultura prospettica umanistica non corrisponde perciò univocamente alla fondazione di un soggetto forte che domina lo spazio e il mondo, o meglio proprio questo dominio rileva anche una dimensione di dispersione del Senso, fuga e lontananza del soggetto.

Questa tendenza troverà pieno compimento nel Seicento nel capolavoro di Velázquez *Las Meninas*, dove la molteplicità di punti di fuga, e il gioco illusionistico dell'incontro tra le varie linee prospettiche, evidenziano la scomparsa del soggetto che osserva; piuttosto che alla sua affermazione come dominatore dello spazio e del mondo, assistiamo, come asserisce Foucault, all' "elisione" del soggetto stesso, che svanisce nel gioco di specchi del quadro che invece avrebbe dovuto metterlo in scena: "[...] un vuoto essenziale è imperiosamente indicato da ogni parte: la sparizione necessaria di ciò che la istituisce [...] Lo stesso soggetto [...] è stato eliso. E sciolta infine da questo rapporto che la vincolava, la rappresentazione può offrirsi come pura rappresentazione"<sup>9</sup>.



Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Museo del Prado, Madrid.

Dicevamo, la fuga è una fuga infinita di un punto nello spazio, dove infinitamente si incontrano tutte le linee parallele; è un punto inesistente, proprio perchè collocato in uno spazio infinito, e tale inesistenza si dimostra la stessa condizione di possibilità dell'intera costruzione formale. Afferma Florenskij a questo proposito: "L'opera realizzata in questo spirito, perennemente insaziabile, mostra qualsiasi essere come un buco prospettico, cioè come un esodo nello spazio illimitato che può essere tenuto insieme solo dal punto di fuga, o da un punto illusorio, irraggiungibile e inesistente nella realtà, punto che adesca da lontano per annullare qualsiasi forma e le sue diverse

articolazioni concentrandole nel punto del non-essere, nel quale non esistono più parti differenziate”<sup>10</sup>.

Il punto di fuga ha le stesse caratterizzazioni del punto al quale asintoticamente tende la curva della sezione aurea; è il fulcro attorno cui ruota all’infinito la curva che contiene le misure della perfezione della natura, e anch’esso, paradossalmente, non esiste, è un “niente” su cui si fonda il “tutto” delle meraviglie della natura. La fuga della prospettiva è perciò un paradosso, è il niente che concede la costruzione del tutto, ovvero il nulla su cui si fonda la mirabile creazione del genio umano.

D’altronde, è il concetto stesso di fuga nella sua accezione comune a contenere una dialettica interna: nell’atto del fuggire, difatti, il soggetto rivendica il proprio Sé, spesso la volontà stessa di sopravvivere, resistendo all’ambiente che esso rinnega, volendo tenerlo a distanza, lasciandoselo alle spalle. In tale atto, il soggetto è al contempo soggetto forte e debole: forte perché rifiuta la compenetrazione di soggetto e oggetto, affermando il suo proprio e intimo distinguersi, e debole proprio in quanto inadeguato a reagire all’oggetto e alla situazione. Si tratta dell’ambivalenza messa in evidenza da Agamben del termine “soggetto”: “[...] sentimento fondamentale dell’essere soggetto, nei due sensi – almeno in apparenza – opposti di questo termine: essere assoggettato e essere sovrano. Essa è ciò che si produce nell’assoluta concomitanza fra una soggettivazione e una desoggettivazione, fra un perdersi e un possedersi, fra una servitù e una sovranità [...]”<sup>11</sup>.

Se per Agamben è la “vergogna” a riflettere questa dualità di significato, il concetto di fuga ci pare altrettanto adeguato a tal proposito, ed è evidente come lo stato d’animo della vergogna e l’atto della fuga siano profondamente legati.

Il paradosso costitutivo della soggettività ci permette dunque di gettare luce sull’intrinseca complessità di un’idea, quella di prospettiva, che spesso viene data per ovvia e compresa unilateralmente. A questo punto, possiamo indagare più da vicino un esempio concreto di manifestazione di questa dialettica propria della prospettiva in quanto fuga; infatti,

affrontando l'arte di Paolo Uccello, il mio tentativo sarà quello di dimostrare come la costruzione prospettica possa dialetticamente evidenziare le debolezze dell'idea di soggetto, nel momento stesso in cui in qualche modo la inaugura. Se nella maggior parte dei maestri rinascimentali questo punto è ben celato o rinnegato nella trionfale resa dell'opera finita, in Uccello esso emerge in maniera dirompente nel suo stile caratteristico.

*Il caso esemplare della pittura di Paolo Uccello:  
la prospettiva come dispersione del soggetto*

Nato nel 1397, il pittore veneziano Paolo Uccello appartiene a quella scuola di artisti a cavallo tra tardo-gotico e primo Rinascimento che, a partire dagli insegnamenti di Donatello, Brunelleschi e Masaccio, posero le basi per la rivoluzione figurativa del XV secolo. Si tratta di artisti, come il Beato Angelico e il Lippi, fortemente attratti dalle scoperte e dalle intuizioni relative al punto di fuga ottico e alla costruzione prospettica, ma al contempo eredi della tradizione medievale che non poteva venire liquidata nel giro di pochi anni.

L'opera, nonché il sentimento di Paolo nei confronti della prospettiva, sono particolarmente indicativi per mettere in evidenza quel lato "oscuro" e sofferto che il Rinascimento ha portato con sé, al di là della facile retorica della comprensione di tale fase storica come inaugurazione felice di un nuovo canone dello sguardo e concezione dell'universo.

Il Vasari descrive Paolo come un personaggio profondamente malinconico nonché incompreso, che dedicò la sua intera esistenza allo studio e all'indagine della prospettiva e all'applicazione spesso stravagante dei punti di fuga, introducendo frequentemente nella tela più di un fuoco verso cui proiettare le linee. Questo sperimentalismo assoluto, che lo porterà alla realizzazione di affreschi e tele che rasentano l'allucinazione e la dimensione surreale, ha avuto una funzione cardine anche per il contributo tecnico lasciato ai posteri. Il Vasari così descrive questa passione inusitata di Paolo e la sua

importanza: “[...] la moglie, la qual soleva dire che tutta la notte Paulo stava nello scrittoio per trovar i termini della prospettiva, e che quando ella lo chiamava a dormire, egli le diceva: “Oh, che dolce cosa è questa prospettiva!”. Et invero, s’ella fu dolce a lui, ella non fu anco se non cara et utile, per opera sua, a coloro che in quella si sono dopo di lui esercitati”<sup>12</sup>.

La mania di Paulo evidenzia quella concezione della prospettiva come gabbia, che solo i moderni si scrolleranno di dosso nel XIX secolo; perciò, seppur strumento epocale dell’umanesimo rinascimentale, in questo personaggio, vissuto agli albori della nuova era, la tecnica prospettica dimostra da subito il suo lato più sofferto. La fuga da Dio e dai “secoli bui” è vissuta con profonda inquietudine: il nuovo spazio di distacco che deve essere colmato e costruito attraverso la nuova arte implica un affacciarsi sul vuoto, che può far degenerare l’entusiasmo, come nel caso di Paulo, a autentica fissazione. Così, l’ “apertura” diviene nuova “chiusura”, la fuga una nuova forma di “carcerazione dell’anima”.

Così racconta Vasari: “Paulo Uccello sarebbe stato il più leggiadro e capriccioso ingegno che avesse avuto, da Giotto in qua, l’arte della pittura se egli si fusse affaticato tanto nelle figure et animali, quanto egli si affaticò e perse tempo nelle cose di prospettiva; le quali ancor che sieno ingegnose e belle, chi le segue troppo fuor di misura, getta il tempo dietro al tempo, affatica la natura, e l’ingegno empie di difficoltà, e bene spesso di fertile e facile lo fa tornar sterile e difficile, e se ne cava (da chi più attende a lei che alle figure) la maniera secca e piena di proffili; il che genera il voler troppo minutamente tritar le cose; oltre che bene spesso si diventa solitario, strano, malinconico e povero, come Paulo Uccello, il quale, dotato dalla natura d’uno ingegno sofisticato e sottile, non ebbe altro diletto che d’investigare alcune cose di prospettiva difficili et impossibili, le quali, ancor che capricciose fussero e belle, l’impedirono nondimeno tanto nelle figure, che poi, invecchiando, sempre le fece peggio”<sup>13</sup>.

Questa passione viscerale dell'artista fiorentino si dimostra nelle sua opera attraverso due modalità differenti di rappresentazione; la prima è la moltiplicazione di punti di fuga nella stessa immagine pittorica. Così è infatti per il *Monumento equestre a Giovanni Acuto*, a Santa Maria del Fiore a Firenze.



Paolo Uccello, *Monumento equestre a Giovanni Acuto*, 1436, Santa Maria del Fiore, Firenze.

Al mito del soggetto dominatore, che impone ordine al mondo attraverso un punto di vista privilegiato, costruendo lo spazio pittorico secondo un punto di fuga determinato, Paolo sostituisce una moltiplicazione di punti di fuga per celebrare il cavaliere inglese: al soggetto forte interviene un soggetto frammentato, che da parte sua arriva perfino a distorcere l'immagine e a renderla tecnicamente incoerente. Questa tendenza al rifiuto del naturalismo in senso rigido può però esprimere una maggiore attenzione di Paolo per i principi della visione oculare, e perciò per l'effettiva esperienza che facciamo durante l'osservazione: visto che il nostro atto di visione si dà sempre nel tempo, e le figure e i corpi sono sempre in movimento, allora il pittore se vuole tentare di rappresentare il mondo, dovrà rendere il divenire della realtà in qualche maniera: "Soltanto in teoria, infatti, l'uomo vede la realtà com'è raffigurata nella scena costruita prospetticamente. Lo sguardo è mobile, i corpi sono variamente orientati e in ogni momento la visione oculare si rinnova: muta il punto di vista, cambia il punto di fuga delle ortogonali scorciati. Conseguentemente Paolo Uccello sembra talvolta voler abolire il rigido punto di vista unico e giustapporre in una stessa scena più fuochi visivi"<sup>14</sup>.

Questa moltiplicazione sembra preannunciare la sparizione del soggetto messo in scena da Velázquez circa duecento anni dopo. Si tratta di un approccio incredibilmente moderno, per un artista che come già detto è per certi aspetti ancora legato all'immaginario gotico; questo ci fa capire come l'avvento della prospettiva e del punto di fuga in pittura sia stato un evento da subito complesso e "dialettico". Affermazione dell'individuo e della soggettività, attraverso la fuga dal divino, ma fuga che apre anche alla dispersione, al dubbio, alla messa in crisi di quello stesso soggetto (questo ci fa comprendere anche l'ingenuità di coloro che ancora oggi ritengono che la prospettiva sia la manifestazione più vicina all'effettiva conformazione del reale). L'altra tecnica, attraverso la quale il pittore manifestò la sua enfasi per la prospettiva, se vogliamo, è opposta alla prima. Si tratta di portare a estreme conseguenze la logica del punto di

fuga univoco; in questo modo, tutte le linee ortogonali vengono come risucchiate da una sorta di “buco nero”, la fuga assoluta capace di disintegrare le forme e l’ambiente. A venire compromessa è addirittura la riconoscibilità delle figure e della narrazione, e questo è evidente in una coppia di affreschi conservati a Santa Maria Novella a Firenze, *Storie di Noè*, realizzata a metà del Quattrocento, oggi seriamente danneggiati in seguito all’alluvione del 1966, a proposito dei quali Luciano Bellosi parla di “bizzarria”<sup>15</sup>.

Concentriamoci sull’affresco principale dei due, ovvero la lunetta rappresentante il *Diluvio e recessione delle acque*.



Paolo Uccello, *Diluvio e recessione delle acque* – *Storie di Noè*, 1447-1448, Santa Maria del Fiore, Firenze.

Alla pluralità di punti di fuga del *Monumento a Giovanni Acuto*, si è passati all’opposto: il punto di fuga diviene uno, ma dalla forza trascinante e assoluta. Scompare addirittura l’acqua dell’alluvione; ciò che Paolo ci offre è una successione di momenti concitati e confusi offerti da scorci che si sovrappongono. Non più l’ordine geometrico, ma un gorgo di impressioni confuse risucchiate dalla forza d’attrazione del punto di fuga che in questa situazione assume un significato simbolico nuovo per l’epoca: il punto di fuga trascina la

passione indefinita e cieca, fino a precipitare nella follia e nell'irrazionalità. Tornando a citare la riflessione di Adorno, potremmo sostenere che l'eccesso di razionalità si capovolge in irrazionalismo persino alle origini dell'avvento dell'umanesimo evidentemente. Il punto di fuga diventa protagonista assoluto determinando anche madornali errori nella complessità della costruzione, rovesciando il suo stesso scopo e significato. Sempre il Vasari: "[...] et in essa con tanta fatica e con tanta arte e diligenza lavorò i morti, la tempesta, il furore de' venti, i lampi delle saette, il troncar degl'alberi e la paura degli uomini, che più non si può dire. Et in iscorto fece in prospettiva un morto al quale un corbo gli cava gli occhi, et un putto annegato, che per aver eil corpo pien d'acqua, fa di quello un arco grandissimo [...] ma ingannossi, perché il diminuire del piano di sotto, dove posano i piedi e le figure, va con le linee della pergola, e la botta non va con le medesime linee che sfuggano; onde mi sono meravigliato assai, che un tanto accurato diligente facesse un errore così notabile"<sup>16</sup>.

Non possiamo a ben vedere parlare di una sorta di immaturità dell'artista, perché siamo nel pieno del fermento teorico e artistico compiutamente rinascimentale, e il contributo di Brunelleschi e Leon Battista Alberti era già stato sdoganato e diffuso. Evidentemente si tratta di qualcosa di più profondo, un'autentica concezione della tecnica prospettica specifica a una determinata visione del mondo, meno fiduciosa e trionfante e più orientata alla malinconia e alla nostalgia dell'adesione piena al senso teologico-medievale dal quale si è fuggiti.

È ancora Bellosi a specificare come la svolta tra autori come Paolo Uccello, sperimentatori della prospettiva, e i pittori del pieno Rinascimento (Piero della Francesca, Antonello da Messina) consista in questi ultimi nell'adozione della prospettiva come procedimento scientifico, perciò secondo una maggiore coscienza teorica (e una fiducia nel fatto che il punto di fuga potesse garantire il realismo all'immagine).

Anche Federico Zeri è orientato a interpretare l'arte di Paolo fuori dalle categorie pregnanti e rigide del Rinascimento *strictu*

*sensu*, coniando il vocabolo di Psuedo-Rinascimento per descrivere l'arte e l'approccio (nonché la visione del mondo) di quegli artisti a cavallo tra Trecento e Quattrocento lontani dalla piena maturità umanistica. In questa categoria Zeri colloca addirittura il Botticelli, data la sua propensione a temi allegorici, esoterici e oscuri, legati alla rinascita del paganesimo e alla filosofia neoplatonica. Per Paolo Uccello il discorso è ancora più decisivo; per Zeri il rigore prospettico e l'eccesso scientifizzante e matematico è degenerato nell'opposto di quelle che erano le prerogative alla base della "rinascita": dall'intenzionalità del realismo e dell'ordine imposto al caos da parte di un individuo emancipato e padrone di sé, si è giunto invece al delirio, all'allucinazione onirica se non all'incubo: "La 'dolce prospettiva' di Paolo Uccello è il pretesto per una ricerca fine a se stessa, staccata e avulsa dal corpo, perfettamente omogeneo, di lucidità spaziale, definizione plastica e verità psicologica che in Masaccio o in Donatello chiariscono l'uomo a se stesso, aiutandolo a comprendere la sua essenza, soccorrendolo nel liberarsi da miti metafisici e da convenzioni sociali. Concepita con un esercizio matematico, esclusivo e chiuso in se stesso, la ricerca prospettica produce immagini di astratta irrealtà, persino disumanizzante"<sup>17</sup>.

L'attenzione maniacale per la prospettiva ha determinato un caos visivo, l'inverso di quanto si auspicavano i teorici fondatori, qualcosa di curiosamente affine a quella che sarà la ricerca moderna delle avanguardie, specie nel Cubismo. Fiducia e sfiducia nella possibilità di comprendere il mondo e dominarlo, letizia per l'avvento di una nuova epoca nonché tecnica di rappresentazione ma anche fremito e ansia per essa, dato che il punto di fuga non riflette solo l'occhio dominante umano ma definisce anche lo spazio di distacco dalla divinità e dal Senso. Non è un caso che Paolo Uccello, in una sorta di depressione e sconforto, nell'ultimissima fase della sua carriera tornerà all'iconologia e ai simbolismi tipicamente gotico-medievali, proiettandosi nell'universo della favola cortese che la nuova era dell'uomo si stava lasciando alle spalle (*San Giorgio*

*libera la principessa*, 1456; *Caccia notturna*, 1460), e che invece ha rappresentato per il pittore l'orizzonte fantastico nel quale rifugiarsi e tornare dopo la fuga, per difendersi dall'incedere della modernità.



Paolo Uccello, *San Giorgio libera la principessa*, 1456, National Gallery, Londra.

*Il punto di fuga nell'arte astratta  
e la questione tecnico-formale*

Come si relaziona la modernità con la tecnica della prospettiva, in relazione a quanto sostenuto da noi fin qui? In fondo, già il Rinascimento maturo (ancor prima del Manierismo) si era a sua volta “emancipato dall'emancipazione”, cioè si era scrollato di dosso il peso dell'imposizione della tecnica prospettica. Uno per tutti, pensiamo alle sperimentazioni di Michelangelo, all'insistenza bidimensionale del *Giudizio Universale* dove scompaiono linee di orizzonte e punti di fuga. Questo per dire come già i grandi geni del Cinquecento avessero iniziato a provare una sorta di indifferenza nei confronti dei criteri

istaurati nel Quattrocento, vivendo lo schema e lo stile prospettico come una gabbia.

Abbiamo già visto con McLuhan come la storia dell'arte ci abbia proposto una sorta di circolarità: alcune caratterizzazioni dell'arte medievale ricorrono nel corso della storia, mentre alcune prerogative del Rinascimento vengono eclissate. Nell'Ottocento, Cézanne renderà manifesta l'avversione nei confronti della costruzione illusionistica fondata sulle tre dimensioni, e così Seurat, che col *pointillisme* ribalterà lo schema proiettando il punto di fuga verso lo spettatore. Questo ribaltamento della prospettiva, direzionata verso le facoltà percettive dell'osservatore, è innanzitutto il fondamento della pittura impressionistica parigina, ma anche la base teorica e espressiva dell'astrattismo, determinando quello che McLuhan definiva "interiorizzazione dello spazio visivo"; però è anche curioso notare come questo principio ottocentesco di ribaltamento rifletta una caratteristica propriamente araba, come abbiamo avuto modo di vedere col pensiero di Belting sulla luce nelle *masrabiyya*.

La modernità, e la pittura modernista nello specifico, compie perciò questo movimento dialettico (anche hegeliano) di "superamento del superamento", che coincide circolarmente con un ritorno nella dimensione pre-rinascimentale del non-visuale. Per i pittori modernisti, e in maniera dirompente con gli astrattisti, la visione non è più sinonimo di conoscenza e costruzione ortogonale; anzi, la prospettiva viene vissuta con profondo disagio come mortificazione del soggetto, piuttosto che come ciò per cui era nata, ovvero affermazione e emancipazione. La fuga non è più fuga come rivendicazione di autonomia, bensì fuga dal piano pregnante dell'esperienza umana che è legata non all'astrazione geometrica e all'ordine figurativo, quanto alla sensibilità sinestetica.

L'autore che ha affrontato il problema con maggior determinazione è Clement Greenberg, critico e teorico dell'arte celebre per la sua posizione di assoluta celebrazione delle specificità del modernismo rispetto alla tradizione, espressa nel

saggio del 1961 *Pittura modernista*. Greenberg iscrive infatti l'arte astratta nell'arte modernista, che lui saluta come un progresso nella storia della pittura rispetto all'arte degli "antichi maestri". Infatti, l'approccio di Greenberg era quello di indagare e valutare l'arte in maniera "metacritica", basandosi perciò sui mezzi specifici propri della singola modalità espressiva e genere artistico. Quando la pittura adotta le specificità proprie piuttosto che imitare o assorbire elementi e tecniche propri di altre modalità espressive, allora per Greenberg essa assurge a un pieno sviluppo che coincide con la piena autocoscienza dei suoi mezzi.

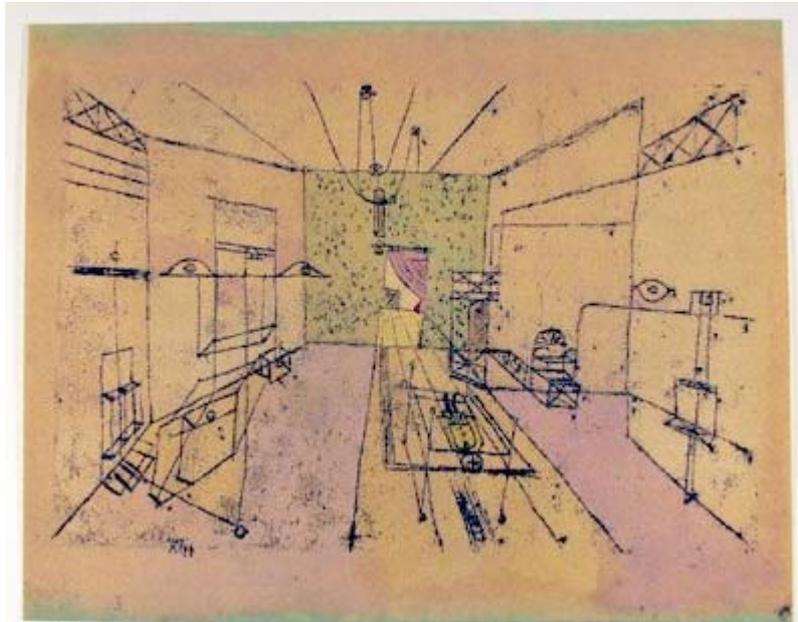
I pittori rinascimentali, per Greenberg, commettevano l'errore di assumere specificità proprie di altre arti e di attribuirle alla pittura: difatti, la terza dimensione è un carattere proprio delle arti plastiche, della scultura e dell'architettura per intenderci. La pittura, che ontologicamente si basa sulle due dimensioni, può solo "imitare" e mimare lo spazio tridimensionale, snaturando così le sue specificità. Il punto di fuga diviene perciò un inganno, una tecnica assunta per andare al di là dei mezzi propri della pittura: "[...] la tridimensionalità è l'area di competenza della scultura. Per ottenere l'autonomia la pittura ha dovuto innanzitutto spogliarsi da tutto ciò che poteva condividere con la scultura, ed è attraverso questo sforzo e non tanto [...] nell'escludere gli aspetti rappresentativi o letterari, che la pittura è divenuta astratta"<sup>18</sup>.

Ora, l'introduzione della profondità ha significato per altro introduzione dell'apparato figurativo e perciò narrativo nell'opera; la pittura modernista, e prima fra tutte la pittura astratta, dal canto suo, torna a restituire massima importanza e funzione non tanto al soggetto o al tema iconografico (in grado di subordinare a sé i mezzi formali che lo compongono), quanto agli elementi visibili stessi, le linee e i colori, che acquisiscono una dignità propria non assorbibile dalla figura determinata: "L'arte realistica e naturalistica aveva dissimulato i mezzi espressivi, usando l'arte per celare l'arte; il modernismo usava l'arte per richiamare l'attenzione sull'arte"<sup>19</sup>, ovvero venivano

celati gli elementi costitutivi per dare maggior risalto alla figura composta finale. L'arte astratta invece ha per protagonisti i mezzi formali stessi che si mostrano nella loro presenza; insomma, quella stagione che era stata salutata come fase storica del trionfo del soggetto si capovolge in manifestazione di regressione della pittura, perché in quella fase la pittura si è allontanata dalla sua propria e intrinseca specificità, da ciò che più gli era proprio, ovvero le due dimensioni della tela.

A partire dal XIX secolo, la prospettiva verrà intesa come un avversario per gli artisti, ovvero come modello imposto alla rappresentazione e come limite; prima con Cézanne, e in maniera compiuta con Picasso, questo schema salterà in direzione di una nuova riacquisizione dello spazio pittorico emancipato dalla necessità dell'ordine e della costruzione ortogonale (che significava rispetto delle proporzioni, culto della visione retinica, primato del naturalismo ecc.).

In questo senso, è esemplare un'opera di Paul Klee dal titolo *Stanza prospettica con abitanti*, che mostra la prospettiva come una gabbia, sulla quale vediamo degli individui stilizzati schiacciati al suolo: “In *Stanza prospettica con abitanti* anche gli uomini sono prigionieri delle linee di fuga che, secondo la prospettiva rinascimentale, attraversano lo spazio del cubo. [...] al fondo della camera c'è una porta aperta con tende, che fanno pensare alle tende di un teatro; questa porta si apre su un'altra prospettiva, dove si scorge una seconda porta che si apre su un altro spazio: lo spazio euclideo è diventato un meccanismo senza fine”<sup>20</sup>.



Paul Klee, *Stanza prospettica con abitanti*, 1921.

Col modernismo il mito dell'occhio dominatore, come fuga del soggetto che mette a distanza Dio e il mondo, capovolge il suo significato: circolarmente, dalla fuga illusoria in una profondità simulata su una superficie piana, si è tornati ad alcune prerogative tipiche dell'arte pre-rinascimentale, benché (come d'altronde insegna l' *Aufhebung* hegeliana) l'accettazione della superficie è ben più che un mero ritorno all'estetica medievale. Una nuova fuga, stavolta dal punto di fuga stesso.

---

NOTE

<sup>1</sup> H. Belting, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino, 2010, p. 14.

<sup>2</sup> Ivi, p. 209.

<sup>3</sup> Ivi, p. 248.

---

<sup>4</sup> G. Micheletti, “La filosofia del Rinascimento e la nascita della prospettiva in Italia”, in *Dialegethai. Rivista telematica di filosofia*, anno 12, 2010; link [<http://mondodomani.org/dialegethai/gm07.htm>].

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> E. Severino, *Téchne. Le radici della violenza*, Rizzoli, Milano, 2002, pp. 232, 233, 234.

<sup>7</sup> M. McLuhan, *Il punto di fuga. Lo spazio in poesia e pittura*, tr. it. Sugarco, Varese, 1994, p. 29.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 257.

<sup>9</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, tr. it. Rizzoli, Milano, 2004, p. 30.

<sup>10</sup> P. A. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, tr. it. Adelphi, Firenze, 1995, pp. 111 – 112.

<sup>11</sup> G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, pp. 99, 104.

<sup>12</sup> G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton & Compton, Roma, 2001, p. 299.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 294.

<sup>14</sup> C. Bretelli, G. Briganti & A. Giuliano, *Storia dell'Arte Italiana (Vol. II)*, Electa – Bruno Mondadori, Milano, 1991, p. 215.

<sup>15</sup> Cfr. Luciano Bollosi, “La rappresentazione dello spazio”, in *Storia dell'Arte Italiana. vol. IV*, Einaudi, Torino 1980.

<sup>16</sup> G. Vasari, *Le vite*, op. cit., p. 297.

<sup>17</sup> F. Zeri, “Rinascimento e Pseudo-Rinascimento”, in *Storia dell'arte italiana 2. Dal Medioevo al Novecento. I. Dal Medioevo al Quattrocento*, Einaudi, Torino, 1983, p. 555.

<sup>18</sup> C. Greenberg, “Pittura modernista”, tr. it. in AA. VV., *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea* (a cura di G. Di Giacomo, C. Zambianchi), Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 87.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>20</sup> G. Di Giacomo, *Introduzione a Paul Klee*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

### **Bibliografia**

- Agamben G., *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
- Belting H., *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino, 2010.
- Bretelli C, Briganti G. & A. Giuliano, *Storia dell'Arte Italiana (Vol. II)*, Electa – Bruno Mondadori, Milano, 1991.
- Di Giacomo G., *Introduzione a Paul Klee*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

- 
- Florenskij P. A., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, tr. it. Adelphi, Firenze, 1995.
  - Foucault M., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, tr. it. Rizzoli, Milano, 2004.
  - Greenberg C., "Pittura modernista", tr. it. in AA. VV., *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea* (a cura di G. Di Giacomo, C. Zambianchi), Laterza, Roma-Bari, 2008.
  - McLuhan M., *Il punto di fuga. Lo spazio in poesia e pittura*, tr. it. Sugarco, Varese, 1994.
  - Micheletti G., "La filosofia del Rinascimento e la nascita della prospettiva in Italia", in *Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia*, anno 12, 2010; link [<http://mondodomani.org/dialegesthai/gm07.htm>].
  - Severino E., *Téchne. Le radici della violenza*, Rizzoli, Milano, 2002.
  - Vasari G., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton & Compton, Roma, 2001.
  - Zeri Z., "Rinascimento e Pseudo-Rinascimento", in *Storia dell'arte italiana 2. Dal Medioevo al Novecento. I. Dal Medioevo al Quattrocento*, Einaudi, Torino, 1983.