

FLORJER GJEPALI

**PANOFSKY E FLORENSKIJ: UN INCONTRO
MANCATO.
FENOMENOLOGIA DEL SIMBOLICO NELLA
RAPPRESENTAZIONE PROSPETTICA**

1. La prospettiva come forma simbolica

La prima parte del saggio di Panofsky *La prospettiva come forma simbolica* mette in luce due concetti fondamentali alla comprensione della sua tesi, quelli di *perspectiva artificialis* e *perspectiva naturalis*. Per quest'ultima s'intendono tutte quelle strategie pittoriche che hanno tentato di restituire la profondità dello spazio rappresentativo, ma solo una di queste, e cioè la *perspectiva artificialis* indica per Panofsky la prospettiva in senso proprio, compiuto e scientifico (Panofsky 1927, 23, 27). Questo gli permette di concludere ammettendo nel passaggio dall'Antichità al Rinascimento «la molteplicità dei metodi prospettici e la loro riconducibilità a differenti intuizioni e teorizzazioni della spazialità» (Spinicci 1997, 248), sebbene una sia la prospettiva come forma simbolica. Questa distinzione coincide con la distinzione tra lo spazio antico e lo spazio moderno, che in Panofsky si traduce come la discontinuità fra lo spazio vissuto e lo spazio prospettico. In un passo in cui si fa esplicito il richiamo alla *Filosofia delle forme simboliche* «la costruzione prospettica astrae completamente dallo spazio psico-fisiologico: non solo il suo risultato, ma addirittura il suo fine è quello di realizzare nella raffigurazione dello spazio quell'affinità e quell'omogeneità che il vissuto immediato dello spazio ignora, di trasformare lo spazio psico-fisiologico in quello matematico» (Panofsky 1927, 14). Per Panofsky, come per Cassirer, dal quale deriva gran parte del suo impianto teorico, «lo spazio matematico, frutto dell'operare sintetico delle categorie, [è diverso] dalla sorda concretezza dello spazio fisiologico-percettivo, che è invece un dato immediato della sensibilità» (Spinicci 1997, 240). Così, all'*infinità* dello spazio prospettico si contrappone la *finitezza* dello spazio vissuto. In questa direzione si può affermare che sia Panofsky sia Cassirer sono «vittime del pregiudizio che vincola la sensibilità

all'apprensione di contenuti, deprivandola delle strutture che le appartengono e che determinano il suo senso immanente» (Spinicci 1997, 249). In altre parole, di contro ad uno spazio *infinito, costante e omogeneo*, la percezione offre uno spazio *finito, discreto e differenziato*, e per di più sempre orientato¹. Le discontinuità rilevate fra le concezioni dell'Antichità e della Modernità, e insieme l'enfasi posta sulla differenza fra i due domini geometrico-matematico e spazio vissuto in prima persona, non stanno a significare altro dal fatto che in diversi momenti concreti-singolari della storia sono all'opera unità soggettive atteggiate in maniera diversa e adoperanti espediente per restituire ad esempio la profondità dello spazio. Solo così lo storico dell'arte può condurre un discorso che vede nel contenuto sensibile delle arti figurative un'esemplificazione concreta della vita dello spirito.

La struttura del breve saggio di Panofsky risulta lineare nel suo sviluppo diacronico: a partire dall'Antichità, passando per l'arte bizantina e attraverso l'arte altomedievale, si assiste alle tappe di un processo teleologico che porta alla formazione dello spazio moderno. Sono Giotto e Duccio i due maestri che attuarono «la grande sintesi del gotico e del bizantino» (Panofsky 1927, 34 e 36) ponendo le basi per il definitivo consolidamento dello spazio sistematico che troverà nelle figure dei fratelli Lorenzetti un «primo esempio di un sistema di coordinate che realizza il moderno spazio sistematico in una sfera concretamente artistica prima ancora che il pensiero matematico astratto l'avesse postulato» (Panofsky 1927, 39)². Antichità: obiettivismo; il Medioevo: la

¹ Se tuttavia con una debita messa a tema dell'attività percettiva che renda conto «delle strutture che le appartengono e che determinano il suo senso immanente» sia possibile ridurre lo scarto tra i due domini, o tracciare qualcosa come una filiazione dall'uno all'altro (sostenendo ad esempio che lo spazio geometrico va fondato su basi percettive) – questa è una questione sulla quale lo stesso Panofsky non riesce mai a pronunciarsi, sebbene il problema di una sintesi tra i due domini sembra essere l'obiettivo (irrisolubilmente kantiano) perseguito lungo tutto il testo, quando ad esempio scrive che «la concezione prospettica, sia che venga valutata e interpretata nel senso della razionalità e dell'obiettivismo, sia piuttosto nel senso della causalità e del soggettivismo, si fonda sulla volontà di costruire lo spazio figurativo (pur astraendo dal 'dato' psicofisiologico) a partire dagli elementi e secondo lo schema dello spazio visivo empirico; la prospettiva matematizza questo spazio visivo, ma è appunto lo spazio visivo quello che essa matematizza». (Panofsky 1927, 53).

² Panofsky è disposto a sostenere che la scienza moderna «è, in ultima analisi, un prodotto delle botteghe degli artisti» (Panofsky 1927, 53). Facciamo notare a questo riguardo che per Francastel, al contrario, «i pionieri del Rinascimento non hanno scoperto e applicato una legge comune e costante della natura e dello spirito umano»

negazione che pone un nuovo inizio; il Rinascimento: l'obiettivazione della soggettività: sono le tappe necessarie in cui si scandisce la filosofia della storia di Panofsky (Spinicci 1997, 254-255), dove il presupposto è che la prospettiva – quella scientifica-*artificialis* – sia non solo il compimento di una serie di momenti da principio solo parziali (il che sarebbe solo un mero avvicinarsi storico): ma, insieme, anche un evento privilegiato verso cui tutti quei momenti parziali *tendono*. La teleologia mostra che le discontinuità sono solo apparenti e che le contraddizioni sono tolte (in un senso fortemente hegeliano). In fondo ogni «polarità non è che il duplice aspetto di un'unica e medesima cosa» (Panofsky 1992, 53)³. In questa direzione l'esperienza pittorica della prospettiva rappresenta per Panofsky la forma simbolica della modernità, un momento privilegiato dello sviluppo artistico-culturale che rappresenta il sentire di un soggetto concretamente vissuto che opera in un particolare periodo storico caratterizzato da importanti scoperte di ordine geometrico: l'avvento della *perspectiva artificialis* (Kubovy 1968, 195).

Panofsky mostra, a ragione, che la prospettiva è una forma simbolica della modernità, ma va rilevato un certo tradimento nei confronti della formulazione cassireriana che egli riteneva in ultima analisi così ben congeniata e utilizzabile all'interno di una storia dell'arte (Damisch 1987, 128). Per Cassirer assurgere l'arte a una forma simbolica non significa solo appoggiarsi a una considerazione ingenua che permetta di descrivere le ogni volta differenti manifestazioni simboliche – tra le quali s'annovera il fenomeno della prospettiva (Cassirer 1921-1922, 125) –, ma porta con sé anche la possibilità d'interrogare il processo di simbolizzazione, in cui si esplica nelle sue funzioni costitutive l'operare della soggettività trascendentalmente intesa, dove il simbolo «agisce quale a priori di ogni conoscenza possibile, concretizzandosi nelle forme del linguaggio, del mito e dell'arte» (Franzini 2008, 65). Non solo la tesi di Panofsky, che in ultima

– né, hanno evidentemente aderito a un qualche senso teleologico che si ripercuotesse sulle scoperte scientifico-matematiche del tempo –, al contrario, «hanno adattato la loro arte al sapere matematico del tempo» (Francastel 2005, 65). Su questo punto c'è stato chi ha voluto vedere una certa originalità del testo di Panofsky, sottolineando la forza propulsiva di cui viene incaricata l'arte nel ripercuotersi su altri campi della conoscenza, sino ad arrivare ad influenzare le scoperte di ordine scientifico. Cfr. Holly 1984, 114-157.

³ Si confrontino a questo riguardo le affermazioni di Panofsky rispettivamente all'inizio e alla fine del saggio. (Panofsky 1992, 14 e 53).

analisi non coglie il problema epistemico all'origine del discorso di Cassirer, ma anche la «fondamentale intenzione funzionalistica che attraversa l'impianto cassireriano» può essere relativizzata respingendone il contesto finalizzante nel tentativo di accentuare con maggior enfasi la *passività* della funzione simbolica (Franzini 2008, 64). Là dove nel quadro panofskyano (cassireriano) la produzione di una forma simbolica afferisce alla spontaneità dell'intelletto – che non a caso trova espressione nella matematizzazione dello spazio –, al contrario, e avvalendosi delle parole di un autore come Florenskij, si può mostrare come questa produzione debba intendersi come l'azione passiva di una soggettività cinestetica radicata concretamente nel mondo e nelle cose.

2. La prospettiva rovesciata

In questa direzione il testo del filosofo russo dedicato alla prospettiva risulta di particole fascino: debitore alle stesse fonti culturali riconducibili alla tradizione filosofica del neokantismo (Mislner 1990, 27) ma sviluppando le sue riflessioni in aperta polemica con quest'ultima, Florenskij da grande matematico e studioso di geometria sa certo meglio di Panofsky e almeno quanto Cassirer che cosa significhi parlare di spazio e all'interno di esso di una concezione del simbolo non vincolato esclusivamente all'interno di una storia dell'arte. La polemica nei confronti del simbolismo connesso alla prospettiva lineare e alla concezione di spazio a esso sottesa (sullo sfondo della dimensione iconica quale nucleo teorico della argomentazione) segnano il punto di avvio dell'intero percorso. Nell'icona le linee parallele sono divergenti, non convergono più in un punto di fuga situato dietro il quadro, bensì davanti, come se linee di forza uscissero dall'interno della rappresentazione per andare incontro allo spettatore, verso chi contempla l'icona (Florenskij 1918-1919, 73). Come sottolineato anche dal teologo Evdokimov, la prospettiva rovesciata è legata anzitutto a una dimensione teologica, a una pittura d'icone che tenta di resistere a una visione soggettivistica e sensualistica dell'arte che si allontana dalla sua funzione sacrale, dalla «percezione diretta del trascendente» (Evdokimov 1971, 89), tuttavia essa dipende anche da tutta una serie di accorgimenti di natura geometrica che si possono ravvisare già nell'Antichità. Egizi e Greci erano a conoscenza di quel *corpus* di dottrine teoriche che permetteva l'organizzazione di uno spazio sistematico in

profondità, e se in qualche caso, nonostante tutto, non se ne servivano, non si trattava evidentemente di una ignoranza dei suoi principi compositivi – visto che il meccanismo che le guida era noto sin dalle scenografie teatrali di Vitruvio –, ma di altre e più profonde motivazioni derivanti da «superiori esigenze artistiche», le quali esigenze non miravano a restituire una rappresentazione in un senso meramente mimetico (Florenskij 1919, 83). Nel passaggio dall'Antichità al Medioevo, l'incertezza delle soluzioni prospettiche e la disgregazione dello spazio a cui si assiste non rappresentano un momento di regressione e selvatichezza bensì l'intima espressione di una profonda comprensione della struttura del reale che si distacca dai simulacri e dai fini illusionistici della prospettiva, per favorire la costruzione di simboli e la «percezione diretta del trascendente». Tanto gli errori ravvisati nell'intelaiatura di Giotto, quanto le difficoltà compositive rilevate nei lavori degli artisti figurativi medievali, non indicano la debolezza dell'artista e un ritorno allo spazio antico, ma, al contrario la forza della sua *autentica percezione* liberata allo stesso tempo sia dalle pastoie della suggestione sociale (Florenskij 1919, 115), che dalle direttrici volontaristiche dello spirito che ne determina lo spazio delle possibilità artistiche.

Alle difficoltà di ordine storico che vedono un percorso complesso dove non si insisterà mai a sufficienza sulla molteplicità delle forme prospettiche venute alla luce nello stesso Rinascimento seguono nel saggio florenskijano le ragioni teoriche che spingono al rifiuto della rappresentazione prospettica, dove a rivelarsi di particolare interesse non sono tanto il livore e la violenza di alcuni strali anti-kantiani, ma le conseguenze fenomenologiche che in esse s'annidano⁴. Rovesciare la prospettiva con le sue leggi significa scardinare la concezione del mondo rinascimentale e kantiana «operando al tempo stesso un rovesciamento concettuale che ridisegna la fenomenologia dello spazio e della sua funzione simbolica, capovolgendo così le sei (Florenskij 1919, 115-120) condizioni poste allo spazio prospettico» (Franzini 2011, 91). La prospettiva si limita a riproporre sul terreno della figurazione solo uno dei possibili spazi geometrici, quello della geometria euclidea

⁴ Sebbene non vi siano prove di contatti diretti tra Florenskij e la fenomenologia, è possibile che Florenskij possa essere stato influenzato indirettamente dalla fenomenologia di Husserl attraverso gli scritti e le opere dei suoi contemporanei, che lo avrebbero esposto al dibattito coevo tra la fenomenologia e un certo neokantismo, le cui fonti erano invece particolarmente vive in Russia. Cfr. Mislner 1990, 3-54.

definito dai principi di *infinità*, *omogeneità* e *costanza*, e come tale, dello spazio euclideo è destinata a subire la stessa sorte, a essere cioè uno solo degli spazi geometrici possibili. Per Florenskij – che pure riprende Meinong – lo spazio è una realtà *discreta*, *differenziata*, dotata di una struttura e di un ordine interiore non vincolata all'ordinamento categoriale di un soggetto trascendentale inteso come il legislatore situato in un punto d'osservazione privilegiato e monarchico. Al contrario, la soggettività del pittore di cui parla Florenskij è anzitutto un corpo vivo, cinestetico (*Leib*) che è in una relazione compartecipe e vitale con l'oggetto artistico, e animata dalla convinzione che la forma del rappresentato non può che esser restituita all'interno di una dimensione *genetica*, dove la *poli-centricità* della rappresentazione sta a indicare sotto il profilo gnoseologico l'esigenza di riconoscere la complessità della costituzione dei percetti: nell'immagine si accumulano emozioni, storie, movimenti, memorie, essa non si offre mai alla «coscienza come qualcosa di semplice, senza fatica e senza sforzo, ma si costruisce, si forma, attraverso parti accumulate» che si sedimentano per *strati* «l'una sull'altra, in ordine successivo, mentre ciascuna di queste viene percepita [...] più o meno dal proprio punto di vista» (Florenskij 1919, 120).

La *libera volontà creatrice* di violare l'unità prospettica unita alla necessità di riconoscere una molteplicità di punti di vista sullo spazio rappresentativo portano Florenskij a concludere, paradossalmente avvicinandosi a Panofsky e usando un linguaggio cassireriano, che la prospettiva non è né la manifestazione univoca del Rinascimento, né tanto meno quella di uno spazio corretto, «ma soltanto un mezzo di espressione simbolica, uno tra i possibili stili simbolici» (Florenskij 1919, 117).

3. Due modelli teorici a confronto

La struttura del testo di Panofsky lo porta quasi di necessità a eleggere la *perspectiva artificialis* a manifestazione univoca e corretta della modernità. Esiste una chiara gerarchia tra le forme della prospettiva, nella rappresentazione dello spazio, che la vita dello spirito ha conosciuto passando per dei momenti precisi: l'Antichità, il Medioevo e il Rinascimento. Criticando questa impostazione teleologica panofskyana, si può mettere in luce come *La prospettiva rovesciata* di Florenskij rovescia questo *paradigma verticistico*. Si può far notare con Florenskij e con alcune osservazioni fondamentali di Francastel che le esperienze

artistiche del Rinascimento non sono riconducibili interamente all'utilizzo della prospettiva, per il semplice motivo che essa ha conosciuto numerose trasgressioni, tanto che si può considerare la sua storia alla luce di queste trasgressioni (Francastel 1951, 34) – come si è mostrato con l'analisi della paradigmatica esperienza pittorica di Giotto e degli artisti figurativi medievali. Così al *verticismo gerarchico* di Panofsky, cioè quella tendenza a vedere nella *perspectiva artificialis* il compimento di tutta una serie di momenti da principio solo parziali, bisogna contrapporre la molteplicità delle tecniche rappresentative venute alla luce nello stesso mondo rinascimentale. La prospettiva è solo una fra le varie tecniche compositive che rispondono a una 'superiore esigenza artistica', la quale ha trovato nelle regole geometriche della prospettiva, in quel determinato periodo storico che è il Rinascimento, la sua forma di espressione privilegiata. Ciò significa che non vi è nessuna stringente necessità che lega il periodo storico all'utilizzo di un espediente artistico, l'emergenza di questa o quest'altra esperienza artistica è da considerarsi, sebbene giustificabile dal punto di vista storico-artistico, del tutto contingente. Se è vero, stando all'origine offerta da Florenskij, che la prospettiva era conosciuta anche in tempi antichi, ciò significa, in primo luogo, che la domanda che per Panofsky risultava essenziale viene svilita dall'interno poiché non esiste banalmente una prospettiva in senso proprio. A questo si aggiunga che, se è vero che la prospettiva è solo una fra le tecniche compositive a disposizione dell'artista, allora dall'unione di queste due ipotesi ne viene che le esperienze artistiche antiche e prerinascimentali non possono essere considerate momenti parziali in vista della loro realizzazione. Al contrario, Florenskij sostiene che ogni esperienza artistica vale per sé e risponde alle esigenze artistiche più disparate. Si vuole inoltre far notare che opporsi al *verticismo gerarchico* promosso da Panofsky nella concezione dello spazio prospettico significa per ciò stesso opporsi ad una gerarchia delle arti, non ci sono arti parziali e arti compiute aventi un determinato grado di sviluppo nella stessa misura in cui si parla del grado di sviluppo delle scienze. Ne emerge, in questa direzione, una relativizzazione profonda del privilegio accordato alla prospettiva di segnare «un passo compiuto dalla 'umanità' sulla via della sempre più corretta rappresentazione del mondo esterno» (Francastel 1951, 10) – quello che si è visto essere il risvolto epistemologico accordato da Panofsky alla *perspectiva artificialis*. A

questo ordine di considerazioni si può affiancare ciò che a nostro parere emerge con più forza dal modo di argomentare florenskijano: alla luce della molteplicità delle esperienze e delle esigenze artistiche sembra lecito concludere che anche il privilegio legato ad una resa rappresentativa quanto più corretta del mondo esterno debba essere relativizzato, cioè essere considerata alla luce della molteplicità delle esperienze possibili. Vale a dire che, insieme alla prospettiva, anche l'esigenza di una resa corretta della realtà fuori di noi è vincolata ad un privilegio arbitrario accordato alla percezione visiva, laddove l'arte può eccedere – senza nulla perdere di realistico dalla visione puramente sensibile.

Il discorso presentato da Panofsky può funzionare solo a partire da alcuni presupposti di stampo eminentemente kantiano, e criticarli sulla scorta delle analisi presentate da Florenskij, significa insistere sui rispetti fenomenologici che in esse emergono sotto il profilo percettivo, dello spazio e della soggettività. In merito ai problemi di una teoria della percezione, l'unico termine che ritorna lungo il testo di Panofsky è quello di percezione psicofisiologica, un concetto che mostra «un vero e proprio imbarazzo concettuale, una scelta non compiuta tra un approccio esplicativo (la fisiologia) ed uno descrittivo (la psicologia)» (Spinicci 1997, 255). Per Panofsky la sensibilità è determinata come recettività (Kant 17981, 97) e questa mera attività si converte nella credenza che la determinazione concreta della realtà sia, di volta in volta, vincolata alle forme di ordinamento categoriale fornite dall'intelletto, cioè alle sue categorie interpretative. Così sulla scia di idee ancora una volta analoghe a quelle di Cassirer, espresse sin dalle prime pagine della *Filosofia delle forme simboliche*, per Panofsky «lo spazio è un nome, una forma vuota, che esiste soltanto in virtù delle differenti funzioni soggettive che lo attraversano e vi si esprimono» (Spinicci 1997, 255). Al contrario, Florenskij, nonostante la sua vicinanza a un certo misticismo, si allontana da una prospettiva che concepisce lo spazio all'interno di uno schema rigidamente kantiano per spostarsi verso una concezione dello spazio considerata nella sua realtà ontologica, «che prescinde dalla volontà soggettiva, radicandosi potentemente nelle cose, che hanno *leggi proprie, una forma propria*, e non possono essere inserite, di conseguenza, in uno schema astratto e meramente formale» (Franzini 2011, 88). Il tentativo di Florenskij di rovesciare il paradigma kantiano dello spazio, non è dissimile da quello che nel 1905-6 tenta Husserl, pur senza alcun riferimento alle arti visive:

l'idea è quella di passare da un'idea di spazio statico e formale ad una concezione di spazio vissuto, «che richiede sensazioni immediatamente egologiche, in cui l'io è attivo, anche se non nel senso di un io che opera una messa in forma concettuale, gettando le proprie categorie sulle cose, quanto piuttosto nella forma di un 'io posso', di una libertà di movimenti senza di cui nessun mondo potrebbe apparire ad un soggetto» (Costa 2009, XXXVIII). Superare la concezione di Panofsky (e quindi kantiana) che vede la sensibilità come un'attività intellettuale significa al contrario mostrare che vi è una passività originaria, fondamentale, ancor più radicale della recettività kantiana, sulla base della quale, con l'operare delle così dette *sintesi passive*⁵, si costituisce auto-organizzandosi già lo spazio, già un mondo. Con alcune osservazioni metodologiche che si ritrovano nel saggio di Merleau-Ponty dedicato alla pittura (Merleau-Ponty 1964), enfatizzare il lato della passività della sensibilità significa prendere partito contro la concezione che Panofsky poteva avere di un'artista che in qualche misura legifera sulla propria opera servendosi unicamente del proprio apparato categoriale; se da una parte Panofsky non ha alcun riguardo per il processo creativo inteso come 'lotta' e 'scoperta' dell'oggetto artistico, al contrario Florenskij raggiunge la complessità di queste analisi manifestando grande attenzione per il processo artistico-percettivo che lega il pittore con le sue cinestesi allo spazio iconico. Quelle *sintesi immaginative* che sono fondamentali nel momento in cui si vogliono restituire le qualità dell'oggetto artistico sono

⁵ Parlare di *sintesi passiva* significa anzitutto prendere le distanze dalla nozione di sintesi così come viene formulata nella *Critica della ragion pura* sullo sfondo dell'annosa questione tra intelletto e sensibilità. Come è evidente non si tratta per Husserl di superare la concezione kantiana che vede la sensibilità come pura passività opponendole una qualche attività tanto meno di natura categoriale. Al contrario è ambizione di Husserl mostrare che vi è una passività più originaria, fondamentale, ancor più radicale della recettività kantiana. Sulla base della quale si costituisce già lo spazio, già un mondo. Da questo punto di vista tale passività non è più il contraltare dell'attività intellettuale. E come tale non è più pensata come una forma difettiva del rapporto del soggetto con la realtà. Quella che per i kantiani è passività, cioè recettività, per Husserl è già un'attività. In aperta polemica con Kant la recettività non è più in questo senso un momento totalmente passivo adibito alla registrazione dei materiali amorfi, ma rappresenta come sottolinea Costa il primo momento dell'attività di un processo stratificato che contempla al suo interno già un volgersi che “non è un rapportarsi a qualcosa di informe, ma l'aderire ad una direzione che si è già formata passivamente, senza alcuna partecipazione egologica, senza alcun intervento di un 'io-centro', di un io penso inteso come appercezione trascendentale, dunque senza alcuna attività dell'io”. (Costa 1999, 222) Per un'analisi più dettagliata si rinvia a Husserl 1966.

blindate dalle scelte espressive che l'artista vi impone, cosicché a mancare nel saggio di Panofsky è una «riflessione specifica tra percezione ed espressività simbolica» (Franzini 2011, 80), un piano di valorizzazione immaginativa dei materiali.

Difficoltà che emergono in tutta la loro evidenza anche sul piano del simbolico: nel testo panofskyano si è rilevato un salto, una discontinuità significativa tra lo spazio antico, complici le analisi di Aristotele, e lo spazio moderno, caratterizzato dalla scoperta della *perspectiva artificialis*. Quella di Panofsky è una riconciliazione simbolica che *tende* a perdere la traccia della differenza. A causa del forte teleologismo che tiene insieme gli elementi diversi nella forma, i momenti sotto da un punto di vista storico passati sono concepiti come parziali, se non addirittura annullati alla luce dell'affermazione dell'elemento moderno. In altri termini, vi è una gerarchia negli elementi presi in considerazione che *tende* sempre a danneggiare, se non a escludere, l'elemento antico. Ciò mette capo a due problemi che viziano l'impostazione di Panofsky: in primo luogo sembra sia possibile sostenere che il concetto di forma simbolica, epurato da una certa teleologia, nel modello di Panofsky vada impoverendosi, con il venir meno così della nozione stessa di simbolo. In secondo luogo, sembra di poter sostenere che Panofsky è a tal punto vittima del suo teleologismo da misconoscere in seno alla modernità l'intima *ibridazione* dello spazio (Franzini 2011, 81). In altre parole, da queste analisi si evince che il concetto di forma simbolica in Panofsky abbia un valore solo strumentale, dove in realtà l'operazione dello storico dell'arte va a coincidere con un'iconologia⁶ che replica modelli di filosofia della storia ben noti, e che hanno la pretesa – come accade a vario titolo con le poetiche dei critici d'arte tedeschi – di voler raggruppare la molteplicità delle esperienze artistiche sotto titoli in fondo del tutto arbitrari.

Panofsky è stato sedotto dallo spunto teorico di Cassirer, non riuscendo a utilizzarlo in maniera corretta; d'altro canto, le stesse obiezioni che dalla lettura di Florenskij si possono dedurre, anche lo stesso Cassirer non è all'altezza della sua stessa intuizione non avendo esplorato quegli orizzonti tematici da lui stesso messi in luce «nella connessione conoscitiva tra funzione (simbolizzante) ed esperienza estetica», cioè nel tentativo di attribuire una dignità specifica ai «contenuti radicati nell'esteticità di forme, parole, oggetti, suoni che in tali qualità presentano possibilità che svelano

⁶ Per una trattazione del pensiero iconologico in Panofsky si rinvia a Cieri Via 1994.

sia i sensi stratificati del mondo fenomenico sia le operazioni che li riconoscono» (Franzini 2008, 155-156). La colpa di Cassirer è di rimanere fedele al kantismo anche nel momento in cui attribuisce eccessivo peso al soggetto trascendentale nella sua funzione simbolizzante. Nelle parole di Piana «[a Cassirer] non interessa il contenuto dei simboli, ma quella forma che è comune ai simboli di qualsivoglia contenuto e origine, una forma che va infine illustrata come produttività intrinseca della vita spirituale» (Piana 1988, 91-92). A importare «in Cassirer non è tanto la specificità dei simboli e le loro differenze, quanto il fatto che l'attività attraverso cui lo spirito si «obiettiva» è, comunque, un'attività di simbolizzazione: cosicché la «funzione spirituale» è sempre in ogni caso *formalmente* la stessa» (Piana 1988, 91). Non vi è, e non vi potrà essere alcuna attenzione per l'oggetto (e le sue piccole differenze) dal momento che la scelta del segno può finire per diventare arbitraria, contingente, vale a dire che nella forma simbolica «ciò che conta non è tanto la natura del segno sensibile, ma il contenuto spirituale che lo anima, la volontà di forma che orienta il segno in una determinata direzione espressiva» (Spinicci 1997, 258). Al contrario, Florenskij, proprio perché respinge un'organizzazione di matrice kantiana, contrappone a una visione funzionalistica dello spazio una realtà simbolica radicata «potentemente nelle cose», e avvicinandosi così a posizioni fenomenologiche – senza tuttavia arrivare a parlare di *sintesi materiali* –, rifiuta la possibilità di vedere ridotto il processo di simbolizzazione a un momento in cui è contemplata esclusivamente la semplice attività categoriale del soggetto. Utilizzare il paradigma presentato dalla pittura di icone, significa far assurgere a modello una visione dello spazio che possiede una esplicita funzione simbolica che, prendendo avvio da una realtà concreta e psicofisica, cioè da un'esperienza corporea dei sensi, è capace di restituire il «senso processuale dell'attività simbolica, il suo necessario correlarsi alla vita stessa dei simboli» (Franzini 2008, 62), alla loro materialità. Questa stessa visione porta a una ridefinizione nei rapporti tra la forma e la materia, le quali si traducono in un processo di simbolizzazione non meramente funzionalistico, ma nell'operare concreto di una soggettività spazialmente situata su una materia, a sua volta niente affatto amorfa ma già piena di un senso che si tratta di esplicitare.

4.

Conclusione

Opporre al *verticismo gerarchico* di Panofsky il paradigma della

molteplicità orizzontale di cui parla Florenskij significa rovesciare *La prospettiva come forma simbolica* sia sotto il profilo storico, ammettendo che la prospettiva è solo 'una' delle forme simboliche della modernità, sia sotto il profilo teorico, il cui effetto è quello di mostrare che essa non incarna la visione di uno spazio corretto, ma solo di uno dei possibili spazi geometrici. Questa impostazione teorica conduce a rifiutare il privilegio accordato da Panofsky alla *perspectiva artificialis*, sotto il profilo prospettico, sotto il profilo artistico e sotto il profilo della rappresentazione del mondo esterno. *Come non c'è alcuna gerarchia tra i tipi di prospettiva, così non c'è gerarchia tra le arti e tanto meno vi è gerarchia tra gli spazi rappresentabili.* Criticare il discorso di Panofsky sulla scorta delle analisi di Florenskij significa prendere partito per una concezione più marcatamente fenomenologica sotto il profilo della soggettività, dello spazio e della percezione. Si è messo in luce che la mera recettività di cui parlano i neokantiani è per un pensatore come Husserl già un'attività: vi è, infatti, una passività ancor prima della recettività, cioè l'operare delle così dette *sintesi passive*, che sono in primo luogo delle sintesi temporali, sulla base delle quali si costituisce già uno spazio, già un mondo. Lo spazio che si costituisce è così uno spazio vissuto, *materiale*, che accoglie al suo interno un abitante cinestetico, trascendentale, cioè «costitutivo della trascendenza, condizione di manifestatività della cosa e dello spazio» (Husserl 1907, 53). Scortati dalle riflessioni di Merleau-Ponty, e dal riconoscimento del valore della passività sull'attività della sensibilità, si è mostrata l'importanza di insistere sul rapporto transustanziale che il pittore con le sue cinestesi intrattiene con l'oggetto artistico. Contrariamente da quanto sostenuto da Panofsky, Florenskij ne riconosce la necessità prendendo partito per un modello epistemologico organicistico che è disposto a concedere alle provocazioni della materia un ruolo attivo nell'unità inscindibile del processo percettivo: essa è viva e vibrante, carica di immaginazione e allusività (Piana 1979, 183). Il riconoscimento del valore della passività sull'attività della sensibilità ha inoltre permesso di mettere in luce il senso processuale dell'attività simbolica, l'essere indistinguibile dei simboli dalla loro materialità. Laddove Panofsky, sulla scorta di Cassirer, tratta coerentemente il processo di simbolizzazione come una relazione a due termini disgiunti in cui resta l'intelletto (o lo spirito) a conferire una forma alla materia, al contrario, in Florenskij, la ridefinizione del rapporto tra passività e attività si traduce in un'*aderenza* fra la soggettività e

la cosa, la forma e la materia, stretta a tal punto da renderle indistinguibili, e legittima per ciò stesso il riconoscimento dei simboli *già sempre* nelle cose e nella materia. Proprio per questo sembra lecito parlare di transustanziazioni. La fenomenologia del simbolico ha trovato in ultima analisi compimento nella ridefinizione tra la forma e la materia mettendoci nella condizione di sostenere una conclusione piuttosto penalizzante nei confronti di Panofsky (e con lui Cassirer): la fenomenologia del simbolico condanna la fissità della forma simbolica di Panofsky, integrando le analisi di Florenskij in direzione di una *morfogenesi*, cioè una storia della rappresentazione che nel suo carattere processuale cinestetico reclama la sua superiorità alla mera attività simbolica del solo intelletto e con ciò la sua irriducibilità alla *morfologia* dell'imitazione che ne rappresenta solo un momento. In questa direzione, la critica che Florenskij avrebbe senz'altro mosso a Panofsky – nel caso in cui i due fossero mai venuti a contatto – non rappresenta in alcun modo un annullamento delle tesi di Panofsky ma un loro superamento, o meglio una loro integrazione: rappresenta una critica nel senso che espunge tutta la struttura architettonica guidata dal teleologismo, ma sostituisce e integra le analisi di Panofsky con un modello più agile e disinvolto e decisamente più tollerante nel render conto sia delle diverse arti, e in particolare delle ragioni storiche che le guidano, sia della libera e cinestetica volontà creatrice dell'artista.

Bibliografia

Cassirer E., 1992: *Mito e concetto*, a cura di R. Lazzari, Firenze, La nuova Italia.

Cassirer E., 1923-1929: *Filosofia delle forme simboliche*, a cura di E. Arnauad, Volume I ("Il linguaggio": 1923), Firenze, La Nuova Italia, 1966.

Cieri Via C., 1994: *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma, Carocci.

Costa V., 1999: *L'estetica trascendentale fenomenologica. Sensibilità e razionalità nella filosofia di Edmund Husserl*, Milano, Vita e Pensiero.

Costa V., 2009: *La questione della cosa e il realismo*, in *La cosa e lo spazio*, a cura di V. Costa, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. XV-XLV.
 Damisch H., 1992: *L'origine della prospettiva* (1987), tr. it. di A. Ferraro, Napoli, Guida.
 Evdokimov, P.N., 1927: *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, tr. it. di P. Giuseppe da Vetralla, a cura di A. Crema, V. Gambi, G. Vendrame, Roma, Edizioni Paoline, 1981.

Florenskij P.A., 1990: *La prospettiva rovesciata e altri scritti* (1918-1919), a cura di N. Misler, Roma, Gangemi.
 Florenskij P.A., 1921-1922: *Le porte regali, Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Milano, Adelphi, 2014.
 Francastel P., 1951: *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, tr. it. di A.M. Mazzuchelli, Milano, Mimesis, 2005.
 Franzini E., 2008: *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Milano, Il Saggiatore.

Franzini E., 2011: *La rappresentazione dello spazio*, Milano, Mimesis.

Holly A.M., 1984: *Panofsky and the foundation of art history*, London, Cornell University Press.

Husserl E., 1907: *La cosa e lo spazio*, tr. it. di A. Caputo e M. Averchi, a cura di V. Costa, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2009.
 Husserl E., *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918-1926*, HUA XI, M. Fleischer (hrsg.), 1966; tr. it. parziale di V. Costa, a cura di P. Spinicci, *Lezioni sulla sintesi passiva*, Milano, Guerini, 1993.

Kant I., 1781: *Critica della ragion pura*, a cura di P. Chiodi, Novara, UTET 2013.

Kubovy M., 1968: *La freccia nell'occhio. Psicologia della prospettiva e arte rinascimentale*, a cura di G. Mancuso, Padova, Muzzio, 1992.
 Merleau-Ponty M., 1964: *L'occhio e lo spirito*, tr. it. di A. Sordini, Milano, SE, 1989.

Misler N., 1990: *Il rovesciamento della prospettiva*, in *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, Roma, Gangemi, pp. 3-54.

Piana G., 1979: *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, Milano, CUEM, 2005.

Piana G., 1988: *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, II, *L'immaginazione sacra. Saggio su Ernst Cassirer*, Milano, Guerini e Associati, pp. 75-158.

Panofsky E., 1927: *La prospettiva come forma simbolica*, tr. it. di E. Filippini, Milano, Abscondita, 2013.

Sendler E., 1981: *L'icône, image de l'invisible. Éléments de théologie, esthétique et technique*, Desclée de Brouwer, Paris.

Spinicci P., 1997: *Il palazzo di Atlante. Contributi per una fenomenologia della rappresentazione prospettica*, Milano, Guerini e Associati.