

**Storia dell'arte
come impegno civile**

*Scritti in onore
di Marisa Dalai Emiliani*

a cura di Angela Cipriani,
Valter Curzi, Paola Picardi

Saggi di storia dell'arte

Campisano Editore

- 225 Nuove opere di Francesco de Mura nel Consolato Generale italiano a New York e altrove, e qualche riflessione sul patrimonio artistico nelle sedi di rappresentanza italiane all'estero
Riccardo Lattuada
- 233 Anna Maria Brizio e l'impegno per la tutela del patrimonio artistico piemontese negli anni della guerra
Paola Nicita
- 245 Gli scambi di opere d'arte nella politica del Ventennio: i Busti Vanchetoni per la *Pietà di Palestrina* e il caso Ventura-Goering
Emanuele Pellegrini
- 253 Un indirizzo innovativo nella tutela dei beni culturali: il centro storico di Venzone
Alberto Roccella
- 259 La tutela al tempo della crisi. Nota sulla "questione siciliana"
Paolo Russo
- 267 Gli scatti del *tempo puro*. Il ruolo della fotografia nella ricostruzione della chiesa di San Pietro ad Alba Fucens danneggiata dal terremoto del 1915
Valentina Valerio
- 275 Volti a un «nostalgico torcicollo passatista»
Francesca Valli
- 279 La fotografia nella cultura italiana. Riflessioni su un problema delicato
Roberta Valtorta
4. STORIA DELL'ARTE
- 291 Carlo e Vittoriano Urbino e la stampa dal *Quinto libro della Prospettiva delle Regole del Disegno* (Codice Huygens)
Giulio Bora
- 297 Il lavoro di gruppo negli anni Sessanta. Rapporti fra arte e politica nelle ricerche cinetiche
Carolina Brook
- 303 Gli *Anarchici* di Flavio Costantini. Fonti testuali e iconografiche
Anna Costantini
- 309 *Ibidem sed alibi*. Qualche ipotesi sulla lastra di Muñoz de Zamora in S. Sabina a Roma
Anna Maria D'Achille
- 319 Un "gradiente di profondità" negli affreschi della basilica di San Francesco ad Assisi
Claudio Fronza
- 325 *Not given to the use of the pen*. Vanessa Bell e la consapevolezza delle scelte estetiche
Lia Giachero
- 331 Gli esperimenti del Beato
Sergio Marinelli

Un "gradiente di profondità"
negli affreschi della basilica di San Francesco ad Assisi
Claudio Fronza

«La chiesa superiore di San Francesco d'Assisi rimane il miglior punto di partenza per discutere lo sviluppo della rappresentazione spaziale e dell'organizzazione della superficie dipinta che ha condotto fino ai fasti del Rinascimento»: così si apre il lungo capitolo *La chiesa superiore* nel volume di John White *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*¹. White vi analizza tutti gli accorgimenti spaziali che i vari esecutori hanno messo in atto per evidenziare la storia, trovando nelle linee, nei volumi, nel modo in cui sono scorciati, nella simmetria e nei bilanciamenti di forme tutti quegli elementi atti a indirizzare l'occhio al centro narrativo della storia. Le costruzioni spaziali ad angolo sono per White l'avvio della «prospettiva intuitiva», che trova nelle *Storie francescane* un altissimo risultato, confermato dalle cornici scorciate che determinano un palcoscenico all'interno del quale sono narrate le storie della vita di San Francesco.

Anche per Luciano Bellosi «la cornice architettonica finge di far parte dell'architettura reale, giocando su questa idea fino a creare un caso di puro illusionismo architettonico senza precedenti nella storia della pittura italiana» e gli affreschi giotteschi sono andati «avanti sulla strada dell'illusionismo spaziale con la scoperta della tridimensionalità. Le finte architetture della bottega gotica di Assisi [nell'abside e nel transetto] vi alludevano soltanto, non la realizzavano. Il compito di passare dall'allusione alla realizzazione della tridimensionalità è assunto nella decorazione della Basilica Superiore di Assisi dalla serie di affreschi che vanno dalle *Storie di Isacco* alle *Storie di san Francesco*»².

Nell'introduzione al volume di Filippo Camerota³, Martin Kemp scrive che Giotto e i suoi successori gettarono le premesse della prospettiva quattrocentesca utilizzando due componenti della rappresentazione spaziale prospetticamente definita: l'illusionismo spaziale e i procedi-

menti pittorici. Per Camerota questo avvenne perché Giotto era interessato all'aspetto naturalistico della pittura e la spazialità non è che una conseguenza:

«Secondo la critica, la svolta è preannunciata già nelle *Storie di Isacco* che introducono l'opera di Giotto nella basilica di San Francesco ad Assisi. [...] L'impianto decorativo stabilito da Cimabue nel transetto della basilica superiore fu ripreso da Giotto lungo tutta la navata ma qualcosa era cambiato. Le figure avevano acquistato una plasticità sconosciuta ai pittori delle generazioni precedenti, lo spazio si era fatto tridimensionale e la posizione dell'osservatore aveva assunto un ruolo determinante per la composizione architettonica delle scene»⁴.

Camerota prosegue:

«L'intenzione di assecondare l'occhio dell'osservatore si manifesta chiaramente in almeno due particolari. Il primo lo notiamo nella rappresentazione delle basi delle colonne che, trovandosi più in alto dell'occhio, convergono verso il basso, a differenza delle *Storie* che, pur trovandosi alla stessa altezza, mostrano in tutta evidenza il pavimento delle singole scene. Mentre le *Storie* sono concepite come quadri appesi alle pareti, la cornice architettonica è concepita come un elemento appartenente all'architettura reale e quindi illusionisticamente rappresentato come se fosse realmente costruito. Il secondo particolare arriva perfino a sfiorare il *trompe-l'œil*, là dove Giotto si pone il problema di annullare visivamente un elemento architettonico di disturbo. Nella prima campata, quella più lunga verso l'ingresso, una colonnetta pensile del cleristorio invade parzialmente la scena sottostante interrompendo la continuità della finta trabeazione. L'artista opera come se la colonnetta non ci fosse, continuando la decorazione sul fusto ma con l'accortezza di inclinare verso il basso le linee orizzontali per annullare l'effetto contrario che si sarebbe avuto se le avesse tracciate a livello. In questo modo l'occhio dell'osservatore percepisce la continuità della cornice ignorando la presenza della colonnetta»⁵.

«Nella raffigurazione degli edifici Giotto si servì soprattutto della proiezione parallela, utilizzata fin dall'antichità e mai sostanzialmente abbandonata. In alcune scene però, soprattutto nella rappresentazione degli interni, l'artista sperimentò lo schema prospettico convergente in un unico punto, verificandone le potenzialità ma anche le difficoltà compositive. [...] Anche se in nessun caso si arrivò a elaborare un sistema geometrico coerente per il controllo dell'intera composizione pittorica, la ricerca era chiaramente orientata verso la risoluzione di questo problema. [...] La svolta figurativa inaugurata da Giotto fu certamente favorita dalla peculiarità della committenza. Ad Assisi, come a Rimini, a Padova e a Firenze, Giotto lavorò per i francescani, l'ordine mendicante che più di ogni altro seppe imporsi nel mondo cristiano per la sua autorità sul piano spirituale, teologico e scientifico. [...] Si trattava del primo ciclo pittorico specificamente francescano ed è presumibile che agli occhi della committenza le *Storie* del santo necessitassero di un linguaggio figurativo appropriato»⁶.

Non intendo affrontare qui lo studio degli affreschi assisani, già da altri, come evidente, egregiamente svolto. Vorrei invece soffermare l'attenzione su un notevole esempio di «prospettiva intuitiva» applicata a un soffitto decorato con cassettoni molto caratteristici (fig. 101A)⁷. Questi cassettoni, presenti negli affreschi delle due basiliche a partire dai cicli più antichi di Cimabue (1280 ca.) fino alla cappella di San Lorenzo (1368 ca) di Andrea de' Bartoli⁸, rappresentano un vero «gradiente di profondità» e sono una reale palestra per i pittori, che li scorciano nei modi più differenti, dalla «prospettiva parallela» (oggi diremmo in assonometria) di Cimabue a tutte le varianti della «prospettiva a lisca di pesce» dei successori (fig. 101).

È nel transetto settentrionale della basilica inferiore, nelle *Storie dell'infanzia di Gesù* di scuola giottesca, che troviamo uno degli esempi più avanzati di «prospettiva intuitiva», con punti di costruzione unificati, almeno nella parte alta dell'architettura: la *Disputa di Gesù nel tempio*⁹. In questa scena tutte le diagonali dei cassettoni del soffitto scorciano in profondità esattamente in due piccole aree ai lati della composizione e le perpendicolari verso un'unica area di fuga al centro. Martin Kemp studia per primo l'affresco in questi termini¹⁰ e a lui si rifà Filippo Camerota quando, a proposito dello schema prospettico convergente in un unico punto sperimentato da Giotto nella basilica superiore, scrive che

«risulta applicato ancora nella basilica inferiore da un discepolo dell'artista che se ne servì per il controllo prospettico di un ben più complesso soffitto a cassettoni (*Disputa di Gesù nel Tempio*). Qui lo schema sembra aver raggiunto l'assolutezza di una regola: tre punti allineati sulla stessa retta, uno centrale e due laterali sui bordi del quadro, generano tre fasci di rette convergenti dalla cui intersezione deriva il tracciamento delle rette parallele al quadro»¹¹.

In realtà, Kemp nella sua analisi (fig. 102B), per la quale utilizza un grafico dell'affresco, corregge la fuga delle diagonali (facendole confluire in punti ben precisi, V, Z1 e Z2), perché considera ognuno dei tre soffitti come due quadrati scorciati di 10×5 moduli. Ma in effetti i tre soffitti sono rettangoli di 10×4 moduli. Tenendo conto di questa differenza, una nuova ricostruzione prospettica, come si vede nella fig. 102A, nella quale ho cercato di essere il più fedele possibile alle linee della scena in fotografia¹², non porta tuttavia a un risultato molto diverso: le rette effettivamente concorrono, anche se a piccole aree di fuga (C, F1 e F2) invece che a punti. Le due aree laterali di fuga sono quasi in corrispondenza di

due anelli in ferro fissati al muro, che potrebbero essere stati usati per tirare le corde per la costruzione materiale del disegno del soffitto.

Se anche le ricostruzioni prospettiche sull'affresco originale potessero dimostrare che le diagonali dei cassettoni dipinti concorrono in un unico punto, saremmo in presenza del «punto di distanza»¹³, cioè della determinazione delle parallele di profondità attraverso l'uso della diagonale.

Kemp ritiene che questo soffitto affrescato sia solo il risultato di un «espediente tecnico», di una semplice pratica di bottega (che già Panofsky aveva attribuito ai pittori nordici ma aveva escluso per l'Italia)¹⁴. Invece questo soffitto potrebbe essere un precocissimo esempio dell'uso corretto della diagonale del quadrato per degradare le parallele di profondità, a conferma che «il procedimento con punto di distanza, corretto e molto elaborato, di Vignola-Danti, come la “costruzione legittima” di L. B. Alberti, è una versione depurata e sistematizzata di una più antica pratica artigianale»¹⁵.

In questo caso molto potrebbe aver contribuito la natura stessa del particolare disegno del cassettoni (fig. 101A), che insiste sulla diagonale. Per tracciare il disegno sull'intonaco da affrescare, diventava necessario l'uso di un punto materiale per semplificare il lavoro, come gli anelli infissi nel muro del transetto.

Per quanto è diffuso questo elemento nei dipinti nelle due basiliche assisane¹⁶, viene da pensare che sia veramente un “gradiente di profondità” che accompagna la nascita di uno spazio che sempre più tende all'unità. È in sostanza quello che diventerà il pavimento piastrellato nella pittura prospettica di buona parte del Quattrocento.

NOTE

¹ J. White, *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*, Milano 1971. Si rimanda a G. Bonsanti (a cura di), *La Basilica di San Francesco ad Assisi (Mirabilia Italiane, 11)*, Modena 2002, per immagini, bibliografia, problemi di datazioni e attribuzioni.

² L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Torino 1997, pp. 55, 185.

³ F. Camerota, *La prospettiva nel Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano 2006.

⁴ *Ivi*, p. 35.

⁵ *Ivi*, pp. 37-39. In realtà questo espediente è utilizzato ben due volte, nel *Presepe di Greccio* e nella *Morte del cavaliere di Celano*. Per vedere correttamente l'immagine, ci si deve allontanare fino al punto in cui l'occhio percepirà la cornice come un continuo, cioè «quando lo spettatore di altezza media si trova a una distanza di m 9,5 nel primo caso e di m 7,5 nel secondo caso» (J. White, *Nascita e rinascita...*, cit., nota 37).

⁶ F. Camerota, *La prospettiva nel Rinascimento...*, cit., p. 39.

⁷ G. Rocchi Coopmans De Yoldi, *L'architettura della Basilica di San Francesco in Assisi*, in G. Bonsanti (a cura di), *La Basilica di San Francesco...*, cit., pp. 106-107, fig. 51.

⁸ Probabilmente questo motivo decorativo deriva dalle opere musive dei pavimenti romani. M. R. Picuti, *Mosaici di epoca romana da Mevania (Bevagna)*, AISCOS, Atti del XIV colloquio, (Spoleto, 7-8 febbraio 2008), Tivoli 2009, pp. 65-77, in particolare la fig. 13 (ringrazio M. Letizia Cipiciani per la segnalazione); G. Alvino, *Pavimenti musivi del territorio sabino*, Atti del II Colloquio dell'AISCOS (Roma, 5-7 dicembre 1994), Bordighera 1995, pp. 501-516.

⁹ «In questa scena lo strabiliante effetto prospettico del tempio di Gerusalemme, che riprende alcune idee già presenti nella "Leggenda francescana", è la più precisa anticipazione, da parte di un pittore del XIV secolo, della prospettiva scientifica rinascimentale» (E. Lunghi, *San Francesco ad Assisi*, Firenze 1996, p. 125).

¹⁰ M. Kemp, *La scienza dell'arte*, Firenze 1994, p. 18.

¹¹ F. Camerota, *La prospettiva nel Rinascimento...*, cit., p. 39.

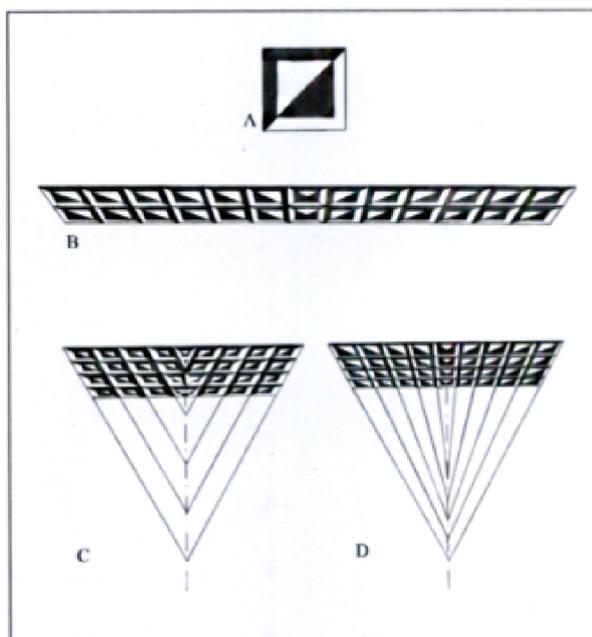
¹² Non potendo eseguire le analisi grafico/prospettive sull'originale, è stato necessario usare una fotografia eseguita con grande perizia. In questo caso, con un'ulteriore difficoltà, perché la parete su cui è affrescata questa scena è curva. Ringrazio Luisanna De Giovanni per avermi concesso una foto del padre Andrea, autore di riproduzioni degli affreschi di Assisi di grandissima qualità.

¹³ Distanza: intersezione con l'orizzonte delle fughe delle rette orizzontali inclinate di 45° rispetto al quadro, cioè le diagonali dei quadrati con i lati rispettivamente ortogonali e paralleli al quadro.

¹⁴ E. Panofsky, *La Prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano 1966, nota 60

¹⁵ *Ivi*, p. 103.

¹⁶ Nella basilica superiore: nel transetto e nell'abside, nelle storie dell'Antico e del Nuovo Testamento e nelle storie francescane lungo la navata, sull'arcone della controfacciata, sui costoloni della volta della navata centrale; nella basilica inferiore: nei transetti, nelle cappelle di San Nicola, di San Martino, di San Stanislao, di Santa Caterina d'Alessandria e di San Lorenzo e nelle vetrate della cappella di Sant'Antonio da Padova.



101. A modulo dei cassettoni dipinti nella basilica di San Francesco ad Assisi;
 B soffitto a cassettoni presente in moltissimi affreschi nella basilica di San Francesco ad Assisi;
 C soffitto con cassettoni scorciato a lisca di pesce arcaico;
 D soffitto con cassettoni scorciato a lisca di pesce (grafici dell'autore)

102. Scuola giottesca, *Disputa di Gesù nel Tempio*, Assisi, Basilica inferiore di San Francesco. Analisi del soffitto a cassettoni:
 A Claudio Fronza;
 B Martin Kemp (*La scienza dell'arte*, Firenze 1994, p. 18, fig. 3)

