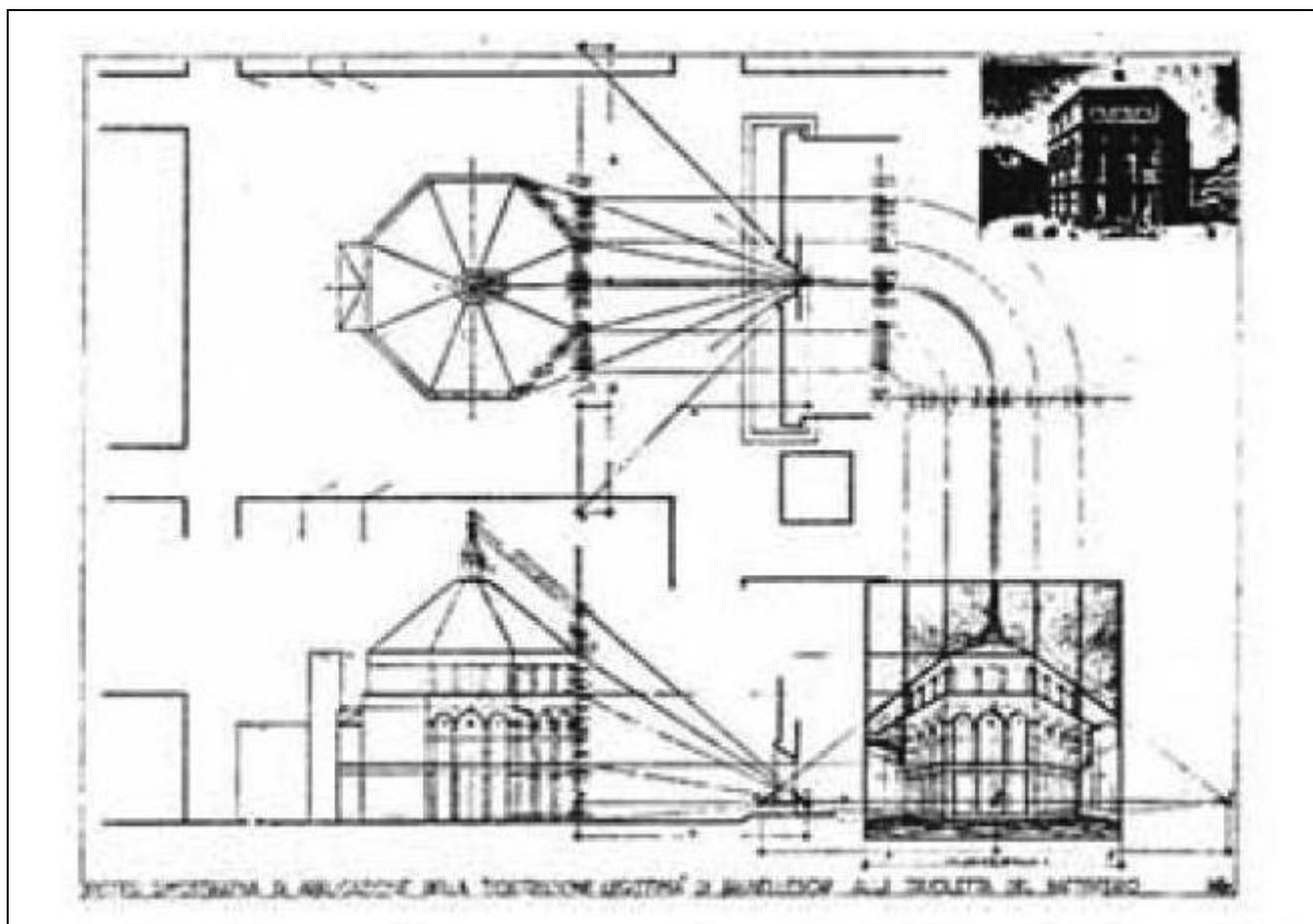
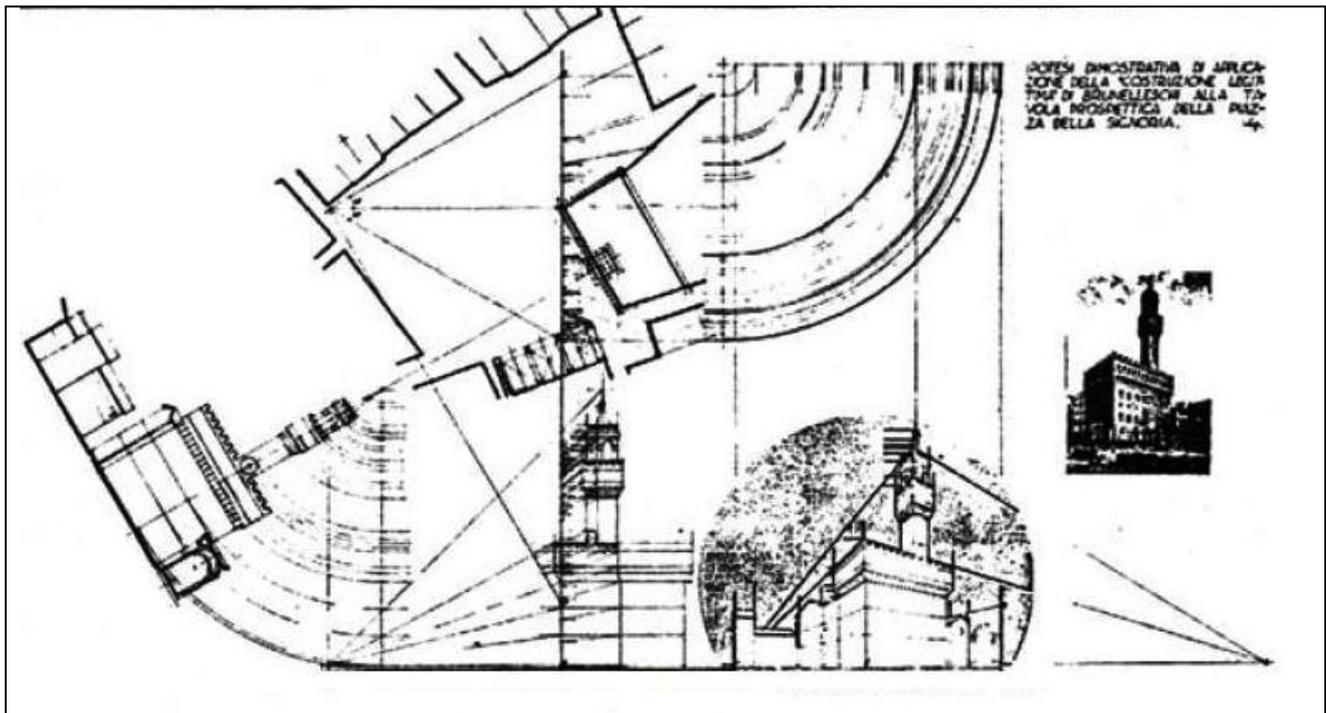


La prospettiva artificiale e il realismo

Il Rinascimento – che si svolge esclusivamente in Occidente, tra l'Italia e le Fiandre - allontana ulteriormente le due concezioni dell'immagine. Il pittore rinascimentale rappresenta naturalisticamente il visibile, iscrivendolo nella cornice artificiale del quadro. L'immagine ha sempre meno un modello, un archetipo ideale a cui conformarsi, ma è sempre più soggettiva; è la rappresentazione della natura da parte dell'artista, la cui personalità e individualità emergono, determinando e suggellando la rappresentazione.

Dobbiamo al Rinascimento la costruzione prospettica che ormai c'è familiare, con un punto di fuga unico da cui si dipartono sia le linee orizzontali che quelle verticali. Fatta propria dalla pittura, essa sarà poi assunta in toto dalla fotografia. La prospettiva rinascimentale è geometricamente rettilinea, e si ritiene obiettiva e realistica. La prima matematicamente esatta è probabilmente di Filippo Brunelleschi, a Firenze, intorno al 1420; noto soprattutto come architetto (e la Cupola di Santa Maria del Fiore è il suo capolavoro più innovativo), studiò profondamente la rappresentazione pittorica, congiungendo in maniera inscindibile la pittura all'architettura: in moltissime pitture ispirate ai principi della prospettiva il ruolo degli edifici, sia in interno che in esterno, è molto incisivo per stabilire i diversi piani su cui si collocano i personaggi. La prospettiva appare per la prima volta in due tavole del Brunelleschi oggi perdute, databili fra il 1417 e il 1420, che conosciamo soltanto attraverso descrizioni: una rappresentazione del Battistero fiorentino visto dalla porta del Duomo ed una di Palazzo Vecchio e di parte della Loggia dei Lanzi visti da un angolo di piazza Signoria.

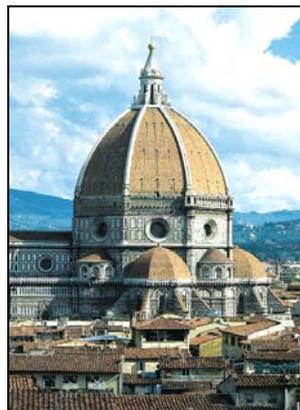




Ricostruzione delle due tavole di Filippo Brunelleschi

(da Luigi Vagnetti, *De naturali et artificiali perspectiva: bibliografia ragionata delle fonti teoriche e delle ricerche di storia della prospettiva*, "Studi e documenti di Architettura", nn. 9/10, 2 voll., Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1979, pp. 200-201)¹

Le tavole andavano guardate dal dietro, attraverso un foro, e riflesse in uno specchio posto davanti ad esse, in modo che l'occhio dello spettatore si allineasse con il punto di fuga. Brunelleschi elaborò le nozioni dell'ottica medievale e lo studio degli specchi (dove gli oggetti vicini appaiono più grandi di quelli lontani), intrecciandole con la nuova concezione dello spazio, percepito come infinito e continuo, propria dell'Umanesimo.



Filippo Brunelleschi, Cupola di Santa Maria del Fiore, Firenze, 1420-1434

¹ Sono particolarmente grato a Marcello Toma per aver messo in rete (<http://www.artetoma.it/anamorforesi/tesi-cap.1-2.PDF>) i primi due capitoli della sua tesi *La rappresentazione anamorfica. Dai divertimenti prospettici di Jean François Niceron agli affreschi di Andrea Pozzo nella Casa Professa del Gesù in Roma*, discussa alla Facoltà di Architettura di Firenze nel 1985-86, da cui ho estratto questi disegni e molti utili spunti di riflessione. Marco Toma oggi fa il pittore: c'era da aspettarselo. Quanto a Vagnetti, il suo studio bibliografico è assai importante ma c'è da chiedersi perché non abbia applicato i luminosi principi brunelleschiani nel cupo e nerastro edificio del Ministero delle Poste (ora Comunicazioni) dell'EUR, da lui progettato (1962-73).

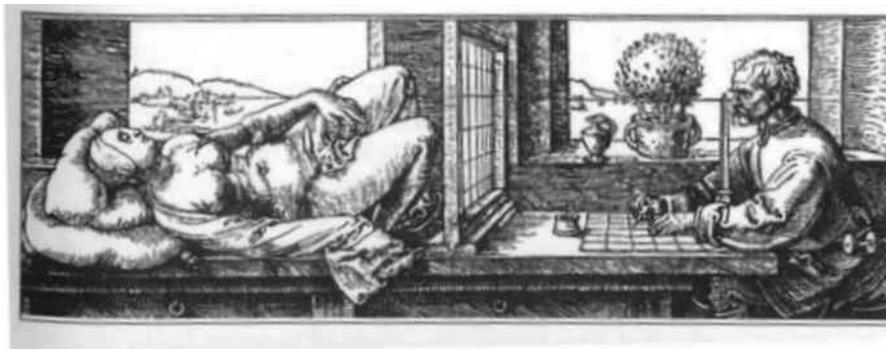
Brunelleschi è probabilmente l'inventore del dispositivo, della prospettiva artificiale, sintetizzando l'osservazione empirica con molti secoli di architettura, matematica e ottica. Ma la complessità dei calcoli e delle proiezioni, necessari alla determinazione della prospettiva, erano ancora lontane dall'esperienza concreta di un pittore dell'epoca.

Questo divario fu colmato da Leon Battista Alberti. Di illustre famiglia fiorentina vissuta però in esilio, giunge a Firenze nel 1428 e si dedica alla composizione del suo trattato *De Pictura* che vedrà la luce in latino nel 1435 (in italiano l'anno successivo, con dedica all'amico Brunelleschi).²



Il frontespizio di una edizione del *De Pictura* (Basilea, 1540)

In questo testo viene esposta la teoria della costruzione abbreviata. Essa è basata sulla suddivisione dello spazio in tanti quadrati, per ciascuno dei quali si tracciano linee immaginarie che uniscono i singoli punti del quadrato al punto di vista, situato ad altezza d'uomo fuori del quadro. Prolungando tali linee ed intersecandole con un piano, quadrettato anch'esso, si ottiene la proiezione nello spazio di un qualunque oggetto. Ne vediamo una applicazione in questa incisione di Albrecht Dürer (1471-1528):³



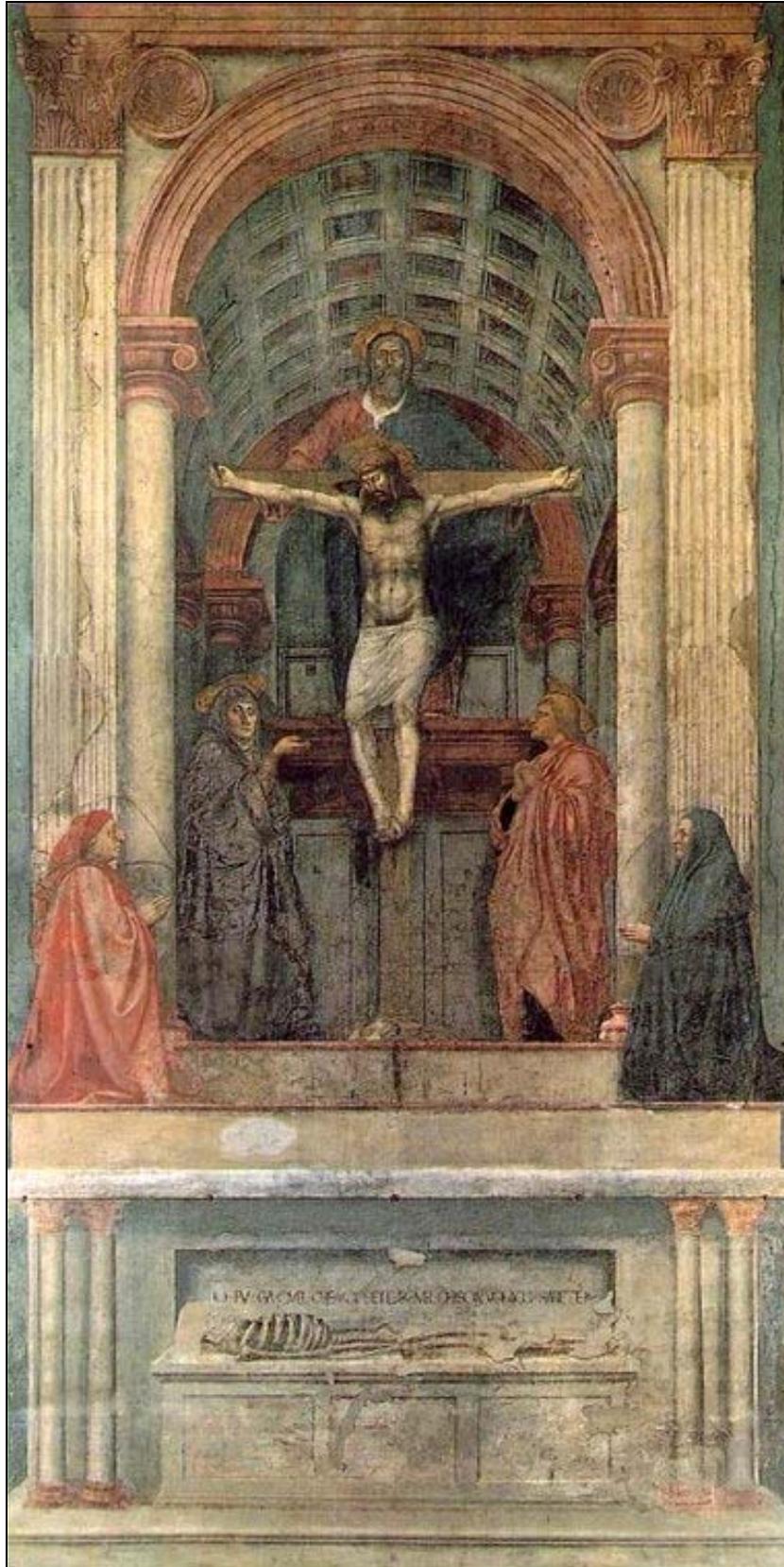
² La prima edizione a stampa è del 1511. Una edizione recente è quella curata da Cecil Grayson (Bari, Laterza, 1980). Il volume è disponibile in formato elettronico all'indirizzo http://www.liberliber.it/biblioteca/a/alberti/de_pictura/html/index.htm.

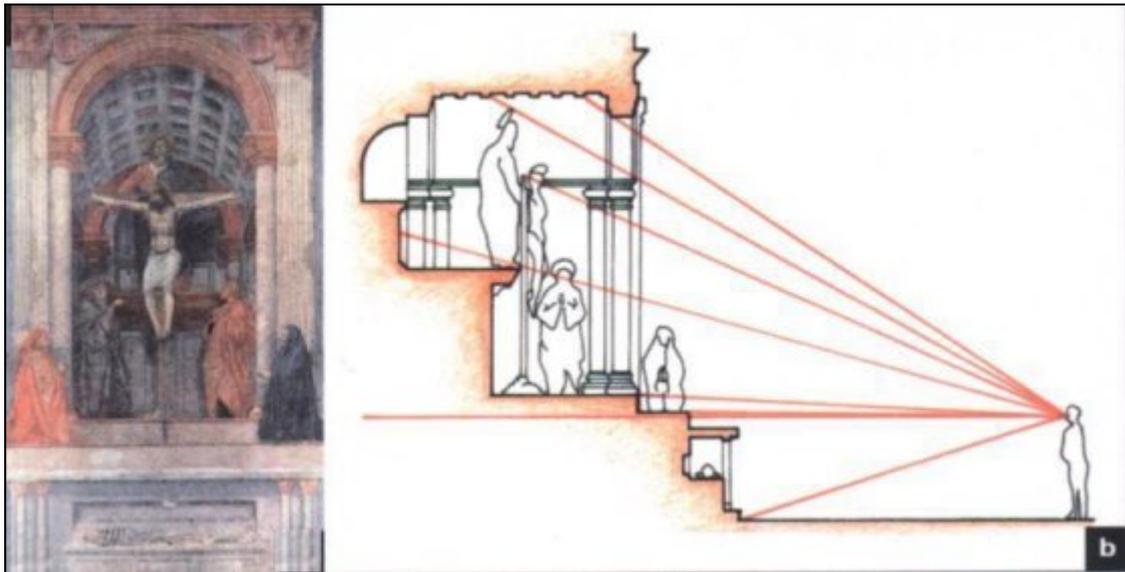
³ Albrecht Dürer, *Institutionum geometricarum Libri quatuor (Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit in Linien ebenen und gantzen Corporen)*, Norimberga 1525. Nuova edizione a cura di Jeanne Peiffer, Paris, editions du Seuil, 1995.

Adesso l'intero quadro si trasforma in una finestra attraverso la quale crediamo di vedere lo spazio. Nelle parole di Leon Battista Alberti, «scrivo uno quadrangulo... el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miro quello che quivi sarà dipinto.»

Il testo dell'Alberti ebbe una grande diffusione tra gli artisti e fu la base dei testi successivi: il *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca (1478) e il *Trattato della Pittura* di Leonardo da Vinci (1490).

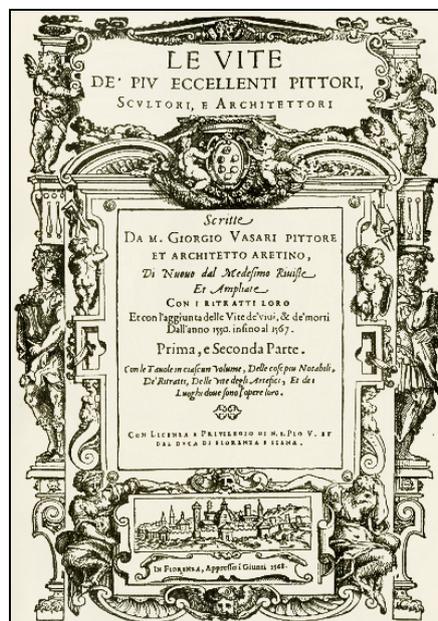
E' probabilmente Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Simone, 1401-1428: morto a soli 27 anni) il primo pittore a fare propri i principi della prospettiva. Tra il 1425 e il 1427 Massaccio affresca in Santa Maria del Fiore una grande Trinità (667 × 317 cm.) in cui i personaggi sono disposti, come statue, sui vari piani di una elaborata costruzione architettonica.





Masaccio, La trinità – Ricostruzione dello spazio architettonico⁴

Scrive Giorgio Vasari: “Una Trinità è posta sopra l'altar di S. Ignazio, e la Nostra Donna e S. Giovanni Evangelista [...] Quello che vi è bellissimo, oltre alle figure, è una volta a mezza botte tirata in prospettiva, e spartita in quadri pieni di rosoni che diminuiscono e scortano così bene che pare che sia bucato quel muro.”⁵ Inseriamo questo commento non tanto per il suo valore critico quanto perché già nel 1570 proprio il Vasari, in veste di architetto, coprì con un altare sormontato da un grande dipinto della Vergine proprio la pittura per cui aveva manifestato tanto apprezzamento, e che fu rinvenuta solo nel 1860. Guardarsi dalle lodi altrui è sempre un utile esercizio critico.



Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze, 1568. Frontespizio

⁴ Il disegno è tratto dall'interessante sito “Storia della rappresentazione” www.istitutomaserati.it/prospettiva/Storia/Rinascimento.html curato dall'Istituto scolastico Alfieri Maserati [Alfieri era il nome del fondatore dell'omonima industria automobilistica] di Voghera, città ove era nato.

⁵ Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze, 1568.

La prospettiva dispiega ulteriormente le sue grandi capacità narrative negli affreschi che Masaccio dipinge nella Cappella Brancacci nella Chiesa del Carmine, sempre a Firenze, prima come allievo di Masolino, poi in modo indipendente. Le scene rappresentano il ciclo del peccato originale, con la Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre, e quello delle storie della vita di san Pietro. Sulla parete sinistra, verso il 1425, Masaccio dipinge Il tributo, ispirandosi al Vangelo di Matteo.⁶



Matteo era stato un esattore delle tasse prima di seguire Gesù, e narra l'incontro con il funzionario – che richiede il tributo dovuto – con grande vivezza. Masaccio ricorre ad una "historia figurata"; l'affresco è diviso in tre scene, avvenute in momenti diversi. Al centro della composizione Gesù è interpellato energicamente dal gabelliere (di spalle con la tunica corta rossa). A sinistra Pietro, ex pescatore, estrae la moneta d'argento dalla bocca del pesce; a destra egli paga con la moneta il gabelliere ormai più tranquillo. Pietro appare tre volte nell'affresco.

La prospettiva non è solo uno strumento tecnico della rappresentazione ma un dispositivo narrativo, un modo per tematizzare e gerarchizzare i personaggi e gli eventi e collocarli, con realismo, nella storia (nella metafora: l'unità spaziale dell'affresco).

Aggiungiamo nelle pagine seguenti alcune opere particolarmente rappresentative della prospettiva e dell'intreccio fra architettura e pittura.

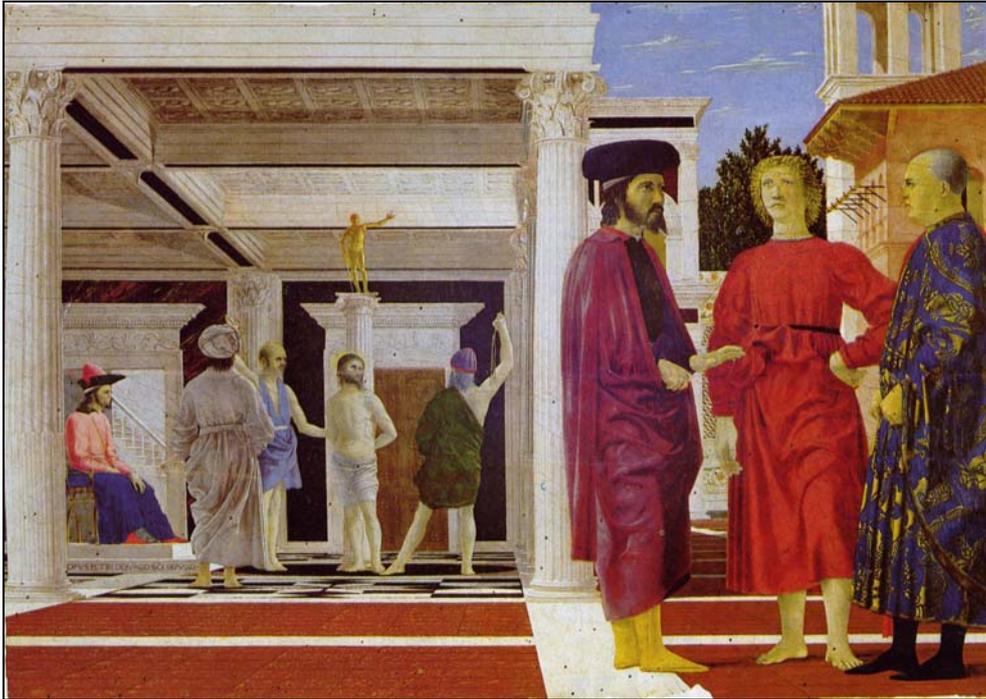
⁶ “Venuti a Cafarnaò, si avvicinarono a Pietro gli esattori della tassa per il tempio e gli dissero: "Il vostro maestro non paga la tassa per il tempio?". Rispose: "Sì". Mentre entrava in casa, Gesù lo prevenne dicendo: "Che cosa ti pare, Simone? I re di questa terra da chi riscuotono le tasse e i tributi? Dai propri figli o dagli altri?". Rispose: "Dagli estranei". E Gesù: "Quindi i figli sono esenti. Ma perché non si scandalizzino, va' al mare, getta l'amo e il primo pesce che viene prendilo, aprigli la bocca e vi troverai una moneta d'argento. Prendila e consegnala a loro per me e per te". (Vangelo di Matteo, 17, 24-27).



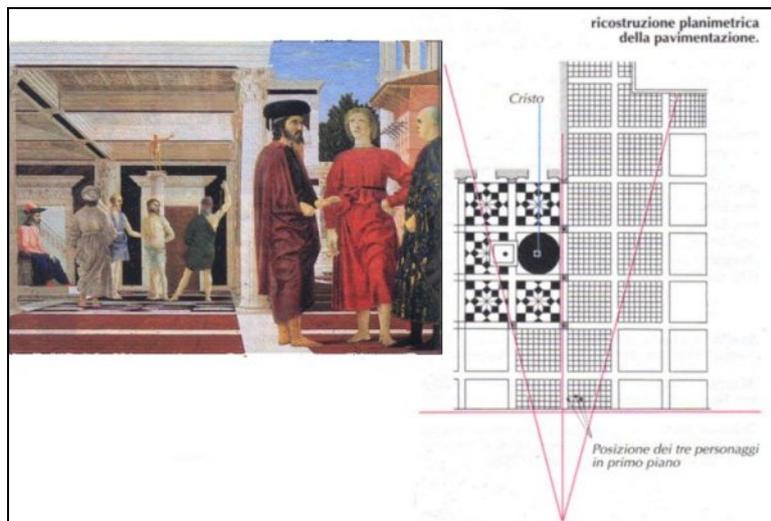
Beato Angelico, Annunciazione, 1422, affresco, Firenze, Museo di S. Marco



Sandro Botticelli, Annunciazione, dalla chiesa fiorentina di Cestello, 1489
Tempera su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi



Piero della Francesca, Flagellazione, 1444-69
Tempera su tavola, Urbino, Galleria nazionale delle marche



Piero della Francesca, Flagellazione – Ricostruzione dello spazio architettonico⁷

⁷ Anche questo disegno è tratto dall'interessante sito "Storia della rappresentazione"
www.istitutomaserati.it/prospettiva/Storia/Rinascimento.html.



Andrea Mantegna, Cristo morto, 1480-1490
tempera su tela, Milano, Pinacoteca di Brera

La prospettiva geometrica viene curvata sugli intenti di un crudo naturalismo: il corpo su una lastra di marmo, i piedi piagati in primo piano. La visione frontale ha un punto di vista più alto del corpo, per diminuire le dimensioni dei piedi: una dimostrazione che la prospettiva va usata con giudizio, quando può produrre gerarchie inappropriate fra gli oggetti. Con questo accorgimento, l'opera di Mantegna rappresenta un archetipo della rappresentazione delle morti violente; ad essa si è pensato guardando le tristi fotografie del corpo de Che Guevara, trucidato in Bolivia il 9 ottobre 1967.



Con la metà del Quattrocento, anche grazie all'opera di Dürer, la prospettiva varca i confini dell'Italia e diventa il dispositivo rappresentativo principale della figurazione occidentale. Essa non varcherà però i confini dell'Oriente, che significa sempre più la Russia dopo la caduta dell'Impero romano d'Oriente (1453). Non si tratta di una distanza tecnica. Per il pittore bizantino il punto di fuga non è quello dove si trova il pittore, ma Dio stesso che lo ispira. La direzione dello sguardo è opposta. Ci troviamo davanti ad una "prospettiva rovesciata".⁸ La grandezza dei personaggi nell'immagine è ispirata alla loro importanza gerarchica, non alla distanza dal soggetto, che è irrilevante. Quello che conta non è lo spazio, è la gerarchia dei personaggi.

Pavel Florenskij giunge ad affermare che la prospettiva è un ostacolo alla rappresentazione della divinità. La differenza fra le due tradizioni non potrebbe essere maggiore. Spetterà all'Occidente, dopo la legittimazione di Nicea, prendere su di sé il fardello della modernità: un onere che dalla pittura passerà decisamente alla fotografia.

⁸ Pavel Florenskij, *La prospettiva. rovesciata e altri scritti*, a cura di Nicoletta Misler, Roma, Casa del libro, 1984.