

Lo spazio figurativo medievale tra romanico e gotico

La lenta, ma progressiva tendenza alla ricostituzione di uno spazio figurativo omogeneo nella pittura europea comincia a manifestarsi dal XII secolo.

Questa tendenza si evidenzia in alcune figurazioni che possiedono caratteri tali da potersi parzialmente distaccare dall'iconografia spaziale caratterizzante gran parte dell'alto Medioevo.

Figure umane, architetture, oggetti, elementi del paesaggio possedevano infatti legami *topologici* assai deboli tra di loro e con lo spazio nel quale erano inseriti; ciò era conseguenza della particolarità della geometria di architetture e oggetti, che non era una trasformazione omogenea dello spazio complessivo, ma possedeva diverse caratteristiche in differenti porzioni di tale spazio, senza che vi fossero precisi criteri topologico-geometrici che presiedessero all'ordine complessivo, ordine determinato peraltro da precise volontà rappresentative.

A ciò si aggiungeva il fatto che i singoli spazi locali non rispettavano rigorosamente tipi canonici di geometrie (assonometria la-

terale, frontale, obliqua, ecc.) ma erano spesso loro vaghe approssimazioni.

Un'alta complessità topologica nel rapporto tra rappresentazione e realtà caratterizzava quindi le relazioni tra gli elementi e lo spazio nelle figurazioni fino al XII secolo.

Da questo periodo è possibile invece riscontrare casi dove maggiormente si notano tentativi di aderire con maggiore precisione alle geometrie citate, ciò che corrisponde ad esempio a un aumento della precisione nella definizione delle architetture o degli oggetti presentati.

Nello stesso tempo si affermano più precisi canoni iconografici relativi all'essenza formale degli oggetti, delle architetture e delle loro parti costitutive, nonché degli elementi del paesaggio; compaiono legami di carattere proporzionale più *realistici* tra queste parti negli edifici, e anche tra gli edifici, gli oggetti, le figure e lo spazio complessivo.

Relazioni più precise si instaurano cioè tra gli elementi, rendendo anche evidenti in essi di-

pendenze reciproche a carattere gerarchico.

Lo spazio complessivo può essere allora ancora composto di porzioni locali con diverse geometrie, ma il legame tra esso e gli elementi della figurazione risulta decisamente rafforzato.

Ma ciò che forse maggiormente risalta è che l'aumentare degli indizi di riconoscimento della *tridimensionalità* degli elementi deriva non solamente dall'affinarsi delle geometrie adottate per tali scopi, ma anche dalla qualificazione con precise qualità cromatiche o plastiche delle porzioni di spazio.

Si rilevano in questo periodo i primi tratti dell'evoluzione dello spazio figurativo, che avrà il suo esito nell'unificazione prospettica rinascimentale.

Questa evoluzione si caratterizza con la diminuzione, nello spazio del dipinto, del numero di porzioni locali con differenti geometrie, per giungere all'omogeneizzazione completa di tale spazio.

Esso è quindi ora descritto da un'unica *regola* geometrica, spesso una assonometria verticale, laterale, obliqua o composta (rappresentazione parallela, convergente a un *asse di fuga* o convergente a più *assi di fuga*).

Alcune raffigurazioni di questo tipo sono riscontrabili già nel primo Giotto, e, più avanti, in Simone Martini e nei Lorenzetti, ma con maggiore forza, forse, in alcuni seguaci dello stesso Giotto.

Peraltro, già nel primo Trecento

si riscontrano tendenze all'unificazione spaziale con la prospettiva.

Questa geometria si riconosce solo in porzioni locali della rappresentazione (a parte casi particolari in Giotto), mentre un'unificazione completa (seppure non già normalizzata) si intravede solamente verso la fine del secolo e i primi del Quattrocento: ad esempio in Giovanni da Milano, Altichiero e Masolino.

Una considerazione particolare merita il rapporto proporzionale tra figure e architetture, rispetto ai loro referenti *reali*.

L'architettura è rimasta nell'alto medioevo sempre gerarchicamente subordinata alle figure presenti nella scena, che costituivano i veri elementi portanti della composizione, liberandosi molto lentamente dalla funzione puramente decorativa, di fondale o di cornice.

Ma anche quando essa ha cominciato a qualificarsi in senso *volumentrico* il suo spazio ha continuato a possedere una geometria, rispetto alla realtà, differente da quella delle figure.

Le architetture "reali", cioè, avevano un *rapporto proporzionale* con le architetture rappresentate sempre maggiore del rapporto tra una figura - ipoteticamente - "reale" nella rappresentazione e tale figura rappresentata.

Riducendosi quindi maggiormente rispetto alle figure, le architetture si equiparavano dimensionalmente alla scala di queste.

Ciò consentiva l'unificazione di tutti gli elementi della rappresentazione non già dal punto di vista spaziale, ma in funzione del significato iconografico e simbolico della composizione. Un controllo completo era possibile allora anche in assenza di precise geometrie.

La differenza di scala rispetto alle figure era infatti compensata nelle architetture da un'elevata essenzialità, ciò che determinava l'equilibrio complessivo tra le parti.

Il sistema *medioevale* della rappresentazione spaziale era, in sostanza, nel suo stadio evoluto, coerente in sé stesso, poteva essere quindi sottoposto a variazioni senza mutare nei caratteri generali.

L'*unificazione spaziale* rinascimentale introduce allora un sistema di rappresentazione completamente diverso rispetto al precedente: esso infatti affida totalmente alla prospettiva l'omogeneizzazione dello spazio.

Il cambiamento non riguarda però solamente la convenzione geometrica pura e semplice della rappresentazione, ma implica una correzione nelle stesse strategie psicofisiologiche di riconoscimento del rapporto tra oggetto *reale* e sua rappresentazione.

Si trattava, in definitiva, di tarare diversamente i meccanismi non solo ottici della visione, ma cerebrali della ricostruzione analogica degli elementi della rappresentazione.

Tavole con San Francesco e storie della sua vita

La tavola con San Francesco e storie della sua vita, di scuola pisana (figg. 1, 2), contiene rappresentazioni di un ambiente esterno dove la composizione di spazi

locali riguardanti singoli elementi della scena, a differente geometria, raggiunge un particolare equilibrio.

Nella scena della Guarigione di



1. *San Francesco e storie della sua vita.*
Pisa, Museo Nazionale di San
Matteo. Attribuito a Giunta Pisano,
1255 ca.



2. San Francesco e storie della sua vita.
Guarigione di uno storpio.

uno storpio, oltre alle cinque figure sono presenti tre grandi oggetti: il tavolo in primo piano, il padiglione in secondo piano, un'architettura essenziale sullo sfondo.

Ognuno di questi oggetti, rispetto a un ipotetico spazio reale, ha una propria geometria: il tavolo è sottoposto ad assonometria verticale, il padiglione ad assonometria laterale, l'architettura è proiettata ortogonalmente.

Con gli edifici portati alla stessa scala delle figure umane, lo spazio della scena si presenterebbe come nello schema di fig. 3 (a.I, a.II, a.III); si può ipotizzare poi una proiezione laterale del padiglione e la proiezione verticale del tavolo (b.I, b.II, b.III); dopo queste trasformazioni la scena è proiettata ortogonalmente su un piano perpendicolare alla base, e l'esito della proiezione costituisce la scena bidimensionale finale.

Si può osservare come tali trasformazioni conducano a rappresentazioni che corrispondono da un lato ad astrazioni significative della percezione ottica, da un

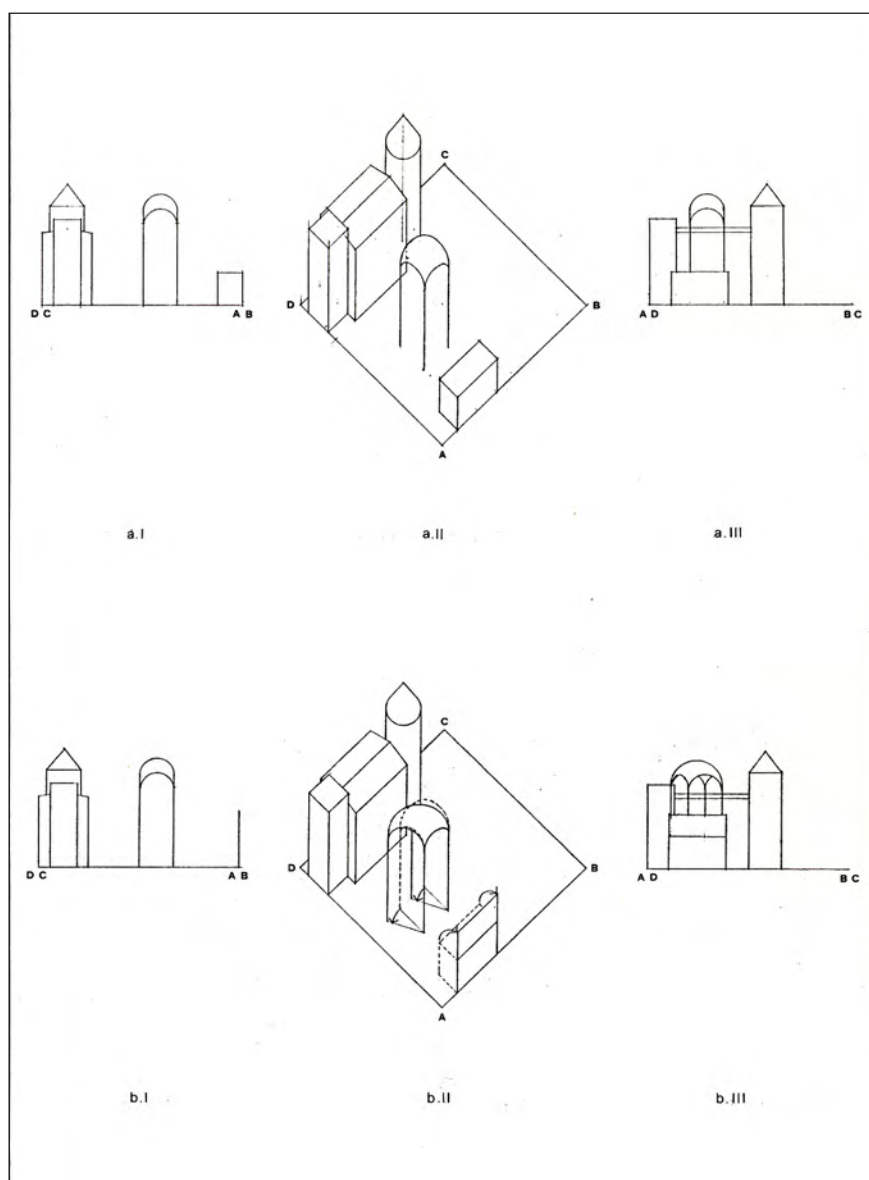
altro lato all'accentuazione della *funzione figurativa* dell'oggetto in questione.

Infatti, oggetti vicini, come il tavolo, sono spesso *immaginati* come fronte e piano orizzontale; oggetti più distanti, come il padiglione, sono *immaginati* nella loro volumetria scorciata; in elementi molto distanti, come una quinta di edifici, è prevalente una percezione di prospetto frontale, in cui le volumetrie sono subordinate al piano.

Inoltre, la *funzione figurativa* del tavolo è quella di evidenziare gli oggetti appoggiati; quella del padiglione di indicare una forma *spaziosa* entro cui sia possibile contenere le figure; quella degli edifici sul fondale, di fornire indizi iconografici utili a giustificare l'ambientazione della scena.

La scena è paradigmatica: le rappresentazioni di spazi locali di questo tipo si adegueranno nel tempo lentamente, ma progressivamente, alla realtà proiettiva della percezione ottica, a iniziare con l'introduzione delle visioni oblique (prima per gli elementi

3. *San Francesco e storie della sua vita. Guarigione di uno storpio.*
Interpretazione dello spazio della scena.



vicini al quadro di proiezione, poi per quelli sempre più lontani) diminuendo o perdendo così la loro astrazione e l'originale legame connotativo tra oggetto, suo significato esibito, e sua rappresentazione spaziale.

Considerazioni analoghe possono essere fatte per la tavola del S. Francesco attribuita a Bonaventura Berlinghieri (figg. 4, 5, 6), che presenta nei riquadri delle Storie tipologie di trasformazione geometrica analoghe alla ta-

vola precedente. Nelle architetture si possono però qui riscontrare maggiori indizi volumetrici, determinati da un *chiaroscuro* che fornisce loro maggiore plasticità. Nella Predica agli uccelli esemplare è l'essenzialità della composizione: tre sono gli elementi che vi compaiono, il monte e l'edificio (che si elevano dalla striscia del piano di base, vero e proprio *zoccolo figurativo*, il cui lato superiore determina la linea d'orizzonte) e il gruppo di figure; queste poggiano invece al centro della picco-



4. *San Francesco e storie della sua vita.* Bonaventura Berlinghieri. Pescia, San Francesco, 1235.

la striscia basamentale, in maniera da individuare sinteticamente la loro posizione tra il piano dell'osservazione e il piano di fondo definito dall'edificio e dal monte. La montagna è ricondotta alla scala dell'edificio, ed entrambi sono ricondotti alla scala delle figure: ciò che determina assoluta omogeneità nella composizione, portando tali elementi a pesare adeguatamente rispetto al baricentro figurativo individuato dal convergere degli sguardi del santo e degli uccelli.

Stesse considerazioni, riguardanti l'equilibrio nel rapporto tra tre elementi fondamentali della scena, figura, edificio, paesaggio, unitamente al basamento e al simbolo celeste, possono essere fatte per il S. Francesco che riceve le stimmate, attribuito alla scuola di Bonaventura Berlinghieri (fig. 7).

L'essenziale ma precisa definizione iconografica delle parti, la loro *logaritmica* trasformazione bidimensionale, rendono assai significativa la composizione.



5, 6. *San Francesco e storie della sua vita. Guarigione degli storpi e Predica agli uccelli.*



7. *San Francesco riceve le stimmate.*
Maestro del San Francesco Bardi.
Firenze, Uffizi, 1250 ca.

Affreschi e tavole del XIII secolo

Nella tavola di S. Pietro e storie della sua vita, di scuola senese (figg. 8, 9) è particolarmente interessante lo scomparto dell'Annunciazione. Esso presenta un'essenzialità nella composizione degli elementi nello spazio: l'architettura del fondale si alza a destra dietro la Madonna con il trono, a rafforzare l'ambientazione della figura in uno spazio urbano. A sinistra, l'angelo, nel suo moto, trova dinamicità nella torre di fondo, presentata con una assonometria verticale

scorciata nello spigolo. Questa tipologia geometrica costituisce per gli edifici a torre una iconografia costante per tutto il medioevo, determinata probabilmente dalla volontà di accentuare le peculiarità formali delle torri rispetto ad altri edifici: il prevalere cioè in loro della voluminosità e verticalità, rispetto alla prevalenza del piano di superficie nei palazzi.

Nelle scene del S. Giovanni Battista in trono, anch'esso di scuola senese (figg. 10) si può osservare



8. *San Pietro e storie della sua vita. Scomparto dell'Annunciazione. Guido di Graziano. Pinacoteca di Siena.*



9. *San Pietro e storie della sua vita.*
Guido di Graziano. Pinacoteca di
Siena. Seconda metà XIII sec.

il tentativo di dotare di indizi tridimensionali le architetture dei fondali. Vengono infatti individuate, seppure in modo ancora impreciso, visioni di scorcio per i lati di alcuni palazzi. Inoltre le cupolette, ad arcate, sopra edifici e campanili, sono sempre presentate con assonometrie laterali. La frammentarietà di queste soluzioni non favorisce però una precisa indivi-

duazione della volumetria del fondale. Invece, alla scala dell'intera tavola, si delinea una precisa intelaiatura architettonica delle scene, ottenuta con colonnine e frontoni. In alcuni affreschi di Cimabue del transetto destro della Chiesa Superiore di Assisi (figg. 11, 12) si può osservare una delle prime soluzioni significative al tema della rappresentazione di paesaggi architet-

10. *San Giovanni Battista in trono e storie della sua vita.* Pinacoteca di Siena.
Maestro del Paliotto di San Giovanni.
Pinacoteca di Siena. Fine XIII sec.





11, 12. *San Pietro guarisce lo storpio e Caduta di Simon Mago. Cimabue.*
 Transetto destro della Basilica
 Superiore di San Francesco di
 Assisi. Fine XIII sec.



13. *Santa Margherita d'Antiochia e storie della sua vita. Maestro della Santa Cecilia. Santa Margherita a Montici. XIV sec.*

tonici in profondità. Gli edifici si dispongono volumetricamente secondo assonometrie non solo laterali, ma anche oblique, ove però uno dei lati (la facciata) si presenta sempre frontalmente.

Un approccio più coerente ed efficace in questo senso (che prefigura già modalità giottesche) si osserva nelle ambientazioni delle scene della Vita di S. Marghe-

rita, nella tavola del Maestro della S. Cecilia (figg. 13, 14). All'individuazione coerente dello sviluppo in scorcio dei lati degli edifici, si aggiunge una maggiore consistenza volumetrica degli interni degli stessi (denotata dall'evidenziazione degli spessori murari); in generale lo spazio, tendenzialmente omogeneizzandosi, si fa più *abitabile*.



14. *Santa Margherita d'Antiochia e storie della sua vita. Riquadro con il Martirio di Santa Margherita.*

Duccio di Buoninsegna

Tavole della Maestà di Siena

Nell'opera di Duccio di Buoninsegna la qualificazione spaziale di ambienti esterni e interni è affrontata con un'accurata definizione dei particolari delle architetture, nell'ampiezza di un ambiente cittadino, come nell'interno di una stanza. Esempi significativi si possono rilevare nelle scene degli scomparti della Maestà di Siena.

Uno scenario definito efficace-

mente nella sua spazialità, con assonometria cavaliera, è presentato nella Guarigione del cieco (fig. 15). Esso non contiene figure al suo interno, si presenta ancora separato dal gruppo di personaggi, agisce come fondale.

Nell'Ingresso a Gerusalemme (fig. 16), nonostante le forzate omogeneità dimensionali tra le parti, è reso efficacemente il senso della profondità nella rela-



15. *Guarigione del cieco*. Duccio di Buoninsegna. Maestà del Duomo di Siena. Museo dell'Opera Metropolitana. 1308-1311.



16. *Ingresso a Gerusalemme. Duccio di Buoninsegna. Maestà del Duomo di Siena.*

zione tra gli elementi (architetture, figure), che sono ben riconoscibili tipologicamente.

Le Nozze di Cana (fig. 17) illustrano una scena che si svolge in un interno: ma è un interno nel quale l'architettura che dovrebbe

richiudere la porzione di spazio si limita a una presenza parietale di fondo che si prolunga in un breve soffitto (nonostante una spazialità *architettonica* sia suggerita dalla successione in profondità dei locali nell'apertura



17, 18. *Nozze di Cana e Ultima Cena.*
Duccio di Buoninsegna. Maestà del
Duomo di Siena.

a sinistra). Anche se lo spazio è geometricamente articolato, questo interno non viene comunque impegnato completamente dalle figure: risulta difficile infatti stabilire quale sia l'effettivo rapporto topologico tra esse e l'archi-

tettura.

Dove il fondale si caratterizza maggiormente come interno *spazioso* (come nell'Ultima Cena, fig. 18), si cominciano a rilevare le complessità della rappresentazione delle figure e degli oggetti



19. *Flagellazione di Cristo*. Duccio di Buoninsegna. Maestà del Duomo di Siena.

all'interno di tale volume. Nonostante la cornice dell'architettura coincida esattamente con la delimitazione esterna dello scomparto, non dando quindi alcuna importanza a un eventuale spazio al di qua di essa, la tavola con gli apostoli e Cristo esce completamente dalla stanza, il cui volume non è quindi utilizzato. Da notare il ribaltamento del tavolo in avanti, verso l'alto, per meglio evidenziare il desco apparecchiato.

Dove le figure entrano negli spazi architettonici, come nella Flagellazione (fig. 19), si ritrovano problematiche simili, e aumentano le *incongruenze* nel rapporto tra figure ed elementi dell'edificio. Qui, ad esempio, il braccio di Erode dovrebbe situarsi dietro la colonna, dato che dietro di essa si situa il piedistallo del trono; le è posto invece davanti: la

trasgressione prospettica accentua in questo modo l'importanza del gesto del personaggio; lo stesso fustigatore si trova al contempo all'interno e al di fuori del portico, dato che la verga è evidentemente davanti alla colonna.

Nella scena di Cristo davanti ad Anna e il Diniego di Pietro (fig. 20), si può osservare un'avanzata complessità spaziale, ove uno stesso luogo unifica e divide allo stesso tempo due episodi; la stanza superiore è diventata un vano capiente, che contiene efficacemente le figure al suo interno. La geometria dello spazio complessivo è però lontana da unitarietà: si notano infatti alcune porzioni locali ad autonomia topologia, talvolta in evidente contrasto tra loro.

Anche nel riquadro di Pilato che si lava le mani (fig. 21) è proble-



20. *Cristo davanti ad Anna e il Diniego di Pietro*. Duccio di Buoninsegna. Maestà del Duomo di Siena.

matico il rapporto tra l'architettura e le figure: sembra quasi che l'architettura, il portico che accoglie Pilato, non si rassegni a essere solo fondale, scenografia, ma voglia partecipare allo spazio della scena, senza però averne

la forza sufficiente. Anzi, è come se esistesse un campo di forza centrifuga che dall'interno fa uscire, espelle le figure all'esterno del portico.

Il sedile di Pilato, infatti, per le sue caratteristiche geometri-



21. *Pilato si lava le mani*. Duccio di Buoninsegna. Maestà del Duomo di Siena.

che, non sembra appartenere allo spazio del portico, dato che il suo spigolo interno destro è a filo con la colonna a destra; il sedile esiste quindi in uno spazio indefinito, *unidimensionale*, tra le due colonne. Il fatto che il sedile sia fuori dal portico è anche denotato dalla posizione delle colonne esterne: la prima, a sinistra, è arretrata, dietro le figure, mentre quella centrale, pure allineata sullo stesso piano verticale (che parte dalla trabeazione superiore), termina con il basamento ben oltre le figure, al di là del sedile di Pilato.

Lo spazio *assoluto* si piega anche in questo caso al *campo* iconografico-simbolico della rappresentazione dei personaggi: la colonna di sinistra non deve infatti occupare la scena di Cristo, mentre quella centrale, estendendosi, rafforza e delimita l'architettoni-

cità della costruzione.

Da osservare, infine, particolari deformazioni topologiche locali nello spazio di alcuni elementi: il piede di un centurione a fianco di Cristo, che pare schiacciato a mezz'aria tra sedile e basamento della colonna centrale; l'attacco dei capitelli delle colonne esterne alla trabeazione superiore, che le ribassa rispetto agli appoggi retrostanti; la diversità di orientazione assonometrica tra l'architettura del portico e quella del sedile di Pilato (orientazione che si rivolge naturalmente nella direzione del fuoco della scena); il gesto del lavarsi le mani, in cui brocca e mani di Pilato sono portati necessariamente davanti alla colonna, per esibirsi come centro della composizione, nonostante sia Pilato, sia colui che porge la brocca, siano posizionati in maniera evidente dietro la



22, 23. *Cristo davanti a Pilato e Cristo davanti a Erode. Duccio di Buoninsegna. Maestà del Duomo di Siena.*

colonna stessa.

In Cristo davanti a Pilato (fig. 22) si confermano le tipologie architettoniche e le topologie spaziali osservate in precedenza: Cristo è davanti al piano definito dalle colonne, mentre Pilato ne è pa-

lesemente dietro.

In Cristo davanti a Erode (fig. 23) si rileva la specificità della scelta della geometria spaziale degli oggetti e delle architetture coinvolti: il fondale-stanza è presentato con una assonome-

tria cavaliera orientata verso destra, che mette ben in evidenza la composizione delle figure, e si chiude coerentemente con la parete a destra. Il sedile di Pilato (qui un vero e proprio trono) è invece orientato verso sinistra,



24. *Cristo interrogato da Pilato*. Duccio di Buoninsegna. Maestà del Duomo di Siena.

sempre assonometricamente, nella direzione di Cristo. Figure e architetture partecipano quindi in questo modo ad accentuare il fuoco della scena, con la convergenza delle due tipologie architettoniche presenti: lo scenario del fondale e il trono di Pilato. Probabilmente non si sarebbe raggiunto il medesimo effetto se si fosse caratterizzato il fondale con una prospettiva centrale.

In *Cristo interrogato da Pilato* (fig. 24) ancora una volta la colonna centrale sparisce per lasciare lo spazio alla coppia Cristo-Pilato, e, come in *Cristo accusato dai Farisei*, addirittura non se ne vede il basamento.

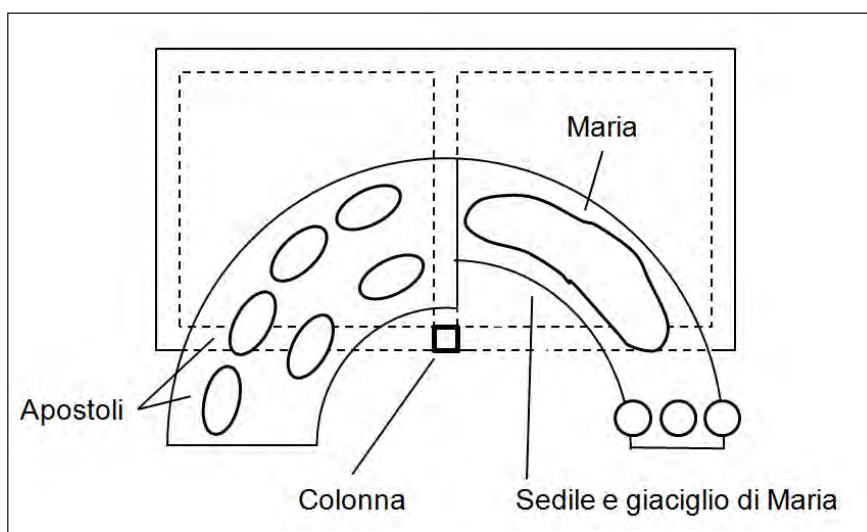
Nel *Congedo della Vergine* (fig. 25) particolarmente singolare è la posizione della colonna angolare tra gli archi che partiscono gli spazi della stanza. Essa, per coerenza con la colonna a ridosso della parete a sinistra,

dietro gli apostoli, dovrebbe situarsi dietro al giaciglio di Maria, il quale è evidentemente davanti, esterno, al vano scatolare. Inspiegabilmente invece è portata all'esterno, interrompendo, dividendo in due parti la scena del congedo. E' come se i sedili e il letto ove poggiano gli apostoli e Maria ruotassero attorno alla colonna, entrando e uscendo dal portico (fig. 26).

In tutte queste scene, soprattutto quelle con ambientazione in interni, si nota come a una maggiore definizione iconografica delle parti, e a una più spinta tendenza alla omogeneizzazione geometrica dello spazio, corrisponda una maggiore evidenza degli "errori" rispetto a una geometria unitaria ideale. Tali incongruenze sono il sintomo del conflitto che si genera tra la tendenza all'unificazione spaziale complessiva e la tradizionale co-



25. *Congedo della Vergine*. Duccio di Buoninsegna. Maestà del Duomo di Siena.
 26. Schema spaziale interpretativo.



struzione frammentaria per spazi locali, che connota in genere la pittura medievale.

Peraltro, ciò che oggi rileviamo come ambiguità, all'epoca di Duccio si mostrava probabilmente in modo diverso: l'incongruenza nella geometria di un elemento all'interno di un'ipotetica trasformazione omogenea dello spazio era la conseguenza inevitabile di una concezione

tradizionale dell'iconografia spaziale (composizione a spazi locali *differenti*) che stava innestandosi in nuove sperimentazioni di adattamento delle porzioni locali alle caratteristiche della percezione visiva: ancora forte era il vincolo che faceva dipendere la trasformazione geometrica di un elemento della composizione dal suo significato nell'economia complessiva della figurazione.

Affreschi e tavole del XIV secolo

Nel *Trasporto del corpo di San Marco* (fig. 27) tre città sono rappresentate con estrema essenzialità. La cinta muraria che le racchiude poggia su un colle minuto – qua-

si uno scoglio marino – ed è una *scatoletta* dal lato di pochi metri. In questo contenitore, affastellati, costipati alla rinfusa, sono collocati gli elementi iconografi-



27. *Trasporto del corpo di San Marco*. Oratorio di Santo Stefano. Lentate sul Seveso, Milano.



28. *Storie di Sant'Agata. Maestro di Sant'Agata. Particolare della tavola. Sant'Agata, Cremona.*

ci della città medievale, quasi *balocchi* in legno di un immaginario gioco urbano, con chiese, guglie e campanili che sono più numerose delle case d'abitazione - tratto peraltro tipico nelle figurazioni medievali.

La volontà di ridurre al minimo la presenza urbana – rispetto alla scena sacra oggetto del quadro – ma di rendere al contempo la numerosità degli elementi della città, produce tensione nella composizione, che si accentua proprio nello scarto dimensiona-

le tra il *troppo piccolo e troppo vicino alla nave* delle scatole murarie e il *troppo numeroso* degli elementi della città.

Nonostante ciò l'equilibrio semantico della composizione si mantiene in tutta la sua ricchezza.

Nella tavola delle storie di Sant'Agata (fig. 28) il rapporto tra figure e architetture ricorda la spazialità bizantina, anche se qui, mancando la discretizzazione della superficie musiva, si osser-

va un'estrema accentuazione della condensazione spaziale: ne deriva la compressione delle figure in *scatole architettoniche* che in ridottissimi spazi contengono le scene.

Le architetture sono iconizzate al massimo, ridotte a muri orizzontali o *garritte* verticali. Le figure, come nel grande comparto centrale, sono costrette entro edifici che non riescono a contenerle. L'architettura della chiesa non ha respiro tra le arcate esterne e le aperture più interne. In questo

29. Domenico Lenzi. *Libro del Biadaioolo Fiorentino. L'uscita di città delle biade*. Firenze, Biblioteca Laurenziana



non-spazio si insinuano le figure, accentuando la loro immaterialità bidimensionale. San Pietro a sinistra entra a malapena dall'ingresso nello spazio interno, mentre Sant'Agata si inserisce con l'aureola tra le arcate e l'apertura retrostante.

Una *costipazione* volumetrica esasperata caratterizza *L'uscita di città delle biade* di Domenico Lenzi (fig. 29). Palazzi e chiese si avvicinano tipologicamente e topologicamente alle torri, le dimensioni

lateralì e frontali sono contratte rispetto alla verticale, affinché il quadro contenga completamente l'iconografia della città.

Gli asini escono dalle mura da due porte (perché due? La loro duplicazione rende ancora più carica di tensione la compressione iconografica e spaziale...), come uscissero da uno spazio inesistente, attraverso degli "stargate" medievali, un *buco nero* entro cui non sembra possibile concepire la città, che invece esiste con tutti i suoi abitanti.

Gli asini con i contadini debordano dalla cornice della scena, che a destra delimita il cielo fondale, e a sinistra il limite *ideale* dell'architettura della chiesa, e passano dal *buco* allo spazio al di là della cornice.

Da questa compressione vengono prodotti luoghi metafisici, come lo spazio tra le pareti delle porte, quinte di mura in luogo *impalpabile*.

Lo spazio degli oggetti si deforma in modo tale da evidenziare le peculiarità delle architetture in



30. *Natività del Battista*. Miniatore fiorentino. Pagina miniata dal “Messale Romanium”. Firenze, Biblioteca Laurenziana.

una complessità assonometrica apparentemente contraddittoria: balconi visti dal basso, tetti dall’alto, murature frontali e di scorcio, con conflitti locali irrisolti, come le finestre del palazzetto-torre in alto a destra, che intersecano diagonalmente le linee di disegno della pietra di facciata.

Nella miniatura della Natività del Battista (fig. 30) tre elementi *piani* partiscono la scena: la cornice decorativa esterna, la tenda grigia in primo piano, la tenda decorata sul fondale. Tra questi elementi risulta molto accentuato il volume del letto, in assonometria cavaliera che, con i particolari lignei della seduta e il panno rosso *ribaltato particolarmente in avanti* dominano e dilatano lo spazio, che altrimenti avrebbe modestissima profondità, dato che la tenda del fondale appartiene quasi al piano della cornice esterna.

Ma l’elemento più singolare è il rapporto delle figure di Maria con il Bambino e del Battista, con il loro spazio: esse si situano ben al di qua della tenda grigia (con la volumetria del sedile del Battista che ne accentua la tridimensionalità) e la figura stessa del Battista la cui veste è tagliata *cinematograficamente* dalla cornice; ma la tenda grigia è appesa alla cornice stessa della miniatura: ciò denota uno spazio praticamente inesistente tra piano della cornice decorativa e piano della tenda. Queste tre figure, allora, pur dovendo necessariamente comporsi *dentro* la cornice, ne sono in realtà palesemente al di fuori, nello spazio dell’osservatore, *espulse* della stanza: ciò che in realtà accentua l’importanza, nella scena rappresentata, di questo gruppo di figure.

Un incastro di spazi tipologica-

mente complesso costituisce la scena della *Vergine e l’offerente Antonio Fissiraga* (fig. 31): proiezioni, scorci, prospettive si giustappongono senza particolari discontinuità.

Nella doppia convergenza (verso l’alto e verso il basso) dell’assonometria cavaliera del padiglione sono inserite le figure, che non riescono peraltro a entrare compiutamente nello spazio del vano.

L’articolazione topologica si osserva ad esempio nel telaio ligneo che regge lo stesso padiglione, a sinistra della Madonna: *punti di fuga opposti* sono presenti nei due elementi verticali; la cornice dell’affresco delimita poi a fatica l’architettura, che, sovrapponendosi a essa, esce evidentemente dalla parete ed entra nello spazio esterno del capitello marmoreo della chiesa, a sinistra.

I rosoni della torre e dei timpa-



31. *La Vergine e l'offerente Antonio Fissiraga*. Affresco. Lodi, San Francesco.

ni non sono deformati con prospettiva *canonica*, ma inseriti frontalmente nello scorcio laterale delle pareti.

Ma l'elemento forse più interessante è l'accostamento della colonnina, amputata a una certa al-

tezza per non interferire con lo spazio figurativo della Madonna (taglio *ingentilito* dal moncherino del capitello), all'uovo pendente sul baricentro della scena, che, per una maggiore sua evidenza, è posto non al centro del soffitto,

dove dovrebbe essere secondo le *regole prospettiche*, ma appeso lateralmente decentrato alla travatura superiore. In questo esito bidimensionale esso risulta comunque perfettamente centrato sulla composizione. Un secolo più tardi,



32. *Santa Caterina regge un modellino della città di Treviso. Affresco. Treviso, Santa Caterina.*

Piero della Francesca, nella Pala di Brera *regolarizzerà* il tutto...! Nella vasta iconografia medievale di santi o importanti personaggi che reggono un modellino di edificio o di città, è particolare questa rappresentazione di Santa Caterina che tiene in mano la città di Treviso (fig. 32): per la grande dimensione del modello stesso, ma anche per la presenza delle persone (*modellini di persone*) che si notano all'interno della città, tra mura e torrioni. Queste presenze cambiano carattere al modello: esso non è più di legno, ma è

la vera, effettiva città vivente, retta, sorvegliata, controllata da una sovranaturale entità esterna...

Spazi architettonici volumetricamente complessi, quasi *impraticabili* ma ricchi di figure, di dettagli, di colori: sono questi gli elementi che appaiono in questi residui di affreschi delle *Storie del Beato Odorico*.

In una tipologia geometrica diversificata, le architetture giungono a confinare con il piano della parete della chiesa (fig. 33): le fasce decorative (in evidenza, ad esempio,



33, 34. *Storie del Beato Odorico.*
Odorico salvato dalle fiamme.
Apparizione del Beato Odorico a
Giovanni. Affreschi. Chiesa di San
 Francesco, Udine.

nella parte a sinistra con San Odo-
 rico salvato dalle fiamme, una fa-
 scia rossa) costituiscono i divisori
 dei singoli affreschi, e proseguo-
 no nei cornicioni degli edifici, i
 cui lati diagonali sono fortemen-
 te ruotati verso lo spettatore, per
 evidenziarsi nei dettagli architet-
 tonici. Lo spazio in cui è presente
 il santo, a sinistra, è invece appro-
 fondito in una moltiplicazione di
 vani: questi due caratteri configu-
 rano quasi una *prospettiva inversa*.
 La variabilità tipologica e la fram-
 mentazione dello spazio hanno
 massima evidenza nel dettaglio

dell'Apparizione del Beato Odo-
 rico a Giovanni (fig. 34): l'edifi-
 cio-stanza in cui appare il Beato
 è presentato in assonometria late-
 rale, ma al suo interno il soffitto
 è cassettonato, per evidenziarsi, *in-*
clina il proprio spazio; come incli-
 nato all'estremo è anche il letto di
 Giovanni.

L'angolo a destra tra letto, pareti
 e soffitto evidenzia un forte con-
 flitto tra gli spazi: alla geometria
 dello spigolo delle pareti e del-
 lo spazio della stanza non corri-
 sponde, oltre al letto, nessuna del-
 le due finestre cieche. Nella prima,



35. *Altare di Klosterburg. Noli me tangere. Tavola.*

a sinistra, l'essenza chiaroscurale è accentuata da una forte strombatura; nella seconda, a destra, la presentazione frontale la pone in uno spazio proprio, immerso nella geometria invece scorciata della parete e del letto.

Il sepolcro raffigurato nell'*Altare di Klosterburg* (fig. 33) ha particolarità tali da configurarsi come una vera architettura dotata di uno spazio proprio, interiore. Nella parte superiore è mostrato efficacemente il vuoto del sepolcro, da cui l'angelo estrae il sudario. Ma nella parte inferiore tale sepolcro si trasforma in un grande *edificio*, e le mensole che decorano il bordo dell'apertura, diventano parte integrante del cornicione dell'edificio stesso. Gli elementi circolari diventano finestre cieche al di sotto delle quali si trovano le arcate di

un grande portico.

Questo portico prelude a un vasto spazio interno, profondissimo e misterioso di cui non si intravede – con l'alternarsi ritmico di luci e ombre, aperti e chiusi – la fine.

E' un vero mondo infinito e inconoscibile che si avverte dietro le arcate, metafisico e multidimensionale, *protodechirichiano*. Questo spazio è però in evidente comunicazione con il vano da cui è levato il sudario di Cristo, e il mistero sta proprio nella inspiegabile, insondabile, comunicazione topologica tra questi due luoghi. Che, in realtà, sono comunicanti (ed è questo il messaggio...) perché il sepolcro è un vero e proprio "stargate" verso il regno di Cristo, altro da Terra, irrapresentabile, e proprio per questo mostrato con la metafisica dell'architettura.

36. *Martirio di una santa*. Pseudo-Jacopino. Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Due tavole attribuite al pittore Pseudo-Jacopino evidenziano un complesso rapporto tra gli spazi, le architetture e le figure. Tavole in cui la verticalità domina il soggetto, la composizione dello spazio, la forma stessa del contenitore.

Nel *Martirio di una Santa* (fig. 36) tutta l'azione si svolge in una sintesi di spazi verticali e inclinati, con una *multipresenza* spaziotemporale della stessa santa: il momento dell'uscita dalla prigione

è subito proiettato verso la scena superiore, il martirio, da un potente chiaroscuro di un pavimento geometrico che lega le due scene in uno stesso spazio con tempi differenti. E anzi, proprio per la sua forte geometria, pare volutamente accentuare tale legame.

Momento centrale della composizione è però la figura stesa nel baldacchino, che, girata con assonometria monometrica per mostrarsi in evidenza, pare far parte di un terzo, ulteriore luogo spa-



37. *Sogno di San Romualdo*. Pseudo-Jacopino. Bologna, Pinacoteca Nazionale.

ziotemporale distinto dalla scena, quasi già proiettato nel cielo dorato superiore.

Nel *Sogno di San Romualdo* (fig. 37) da una gigantesca apertura di una chiesa si alza una scala che arriva fino a un oculo stellato. Su questa scala salgono cinque frati, diretti verso quell'oculo.

Ma accanto alla chiarezza del messaggio iconografico, la salita a una visione paradisiaca, si nota come il *concetto* di cielo sia gerarchicamente suddiviso in porzioni ben distinte: il frammento azzurro, stellato (iconografia comune a molte rappresentazioni medievale-

li) è il cielo speciale, puro, *divino*; mentre il cielo *terreno*, all'intorno, è dorato (anche questo, per tradizione iconografica). Il cielo *naturale*, azzurro, stellato, qui è quindi più prezioso, più importante del cielo dorato.

Ma alla sommità, ai lati dell'oculo, appare un "terzo" cielo, formato da due "figure aliene", con una tale geometria e simbologia, che non è dato sapere se siano nuvole, altre terre, mondi, al di sopra e al di là di Terra, o "astronavi" fluttuanti nello spazio, circondate da un *campo* energetico-gravitazionale ...

Il Maestro di Sant'Abbondio

Gli affreschi dell'abside della chiesa di Sant'Abbondio a Como presentano particolari singolarità nel rapporto geometrico tra lo spazio delle scene e il piano parietale.

Si osservano infatti in alcune di queste elementi architettonici che paiono far appartenere le scene allo spazio al di là del piano parietale (e dell'intelaiatura decorativa) e contemporaneamente allo spa-

zio *antistante* a tale piano, allo spazio *reale* cioè della vita e delle funzioni della chiesa.

Si osservi ad esempio La Presentazione al Tempio (fig. 39). In questo scomparto accade qualcosa di particolare tra l'architettura (il padiglione del tempio) e la parete affrescata: l'architettura non è rappresentata *al di dietro* di questa parete, ma ne esce all'esterno,



38. *Affreschi dell'abside di Sant'Abbondio. Maestro di Sant'Abbondio. Basilica di Sant'Abbondio. Como.*



39. *Presentazione al Tempio*. Basilica di Sant'Abbondio. Como

come per acquisire maggiore accentuazione, maggiore *realismo*, e, conseguentemente, un più vicino rapporto con i fedeli.

L'abbondanza della fuoriuscita dal piano parietale si misura nella fascia divisoria superiore, che viene parzialmente nascosta dal tetto del padiglione. Ma se si osserva il basamento si notano notevoli *incongruenze* geometriche: esso si appoggia alla fascia inferiore - quindi l'architettura qui non *esce* dalla parete, ma è tutta all'interno, si schiaccia, in qualche modo, su questo limite. Ciò costringe però il lato destro del padiglione a deformarsi, a essere molto più corto del corrispondente superiore, per cui le colonne esistono *allo stesso tempo* in due spazi differenti: alla base dentro il piano parietale; nei capitelli al di fuori, esterne, a questo piano. E' in realtà l'arco sottostante della finestra nel muro che *obbliga* il padiglione ad arretrare nel piano della parte inferiore.

Con tale geometria, non è chiaro se Gesù bambino, che viene passato attraverso l'arcata, si trovi al-

l'interno della parete, all'esterno, o in uno spazio indefinibile, che fonde però - e mette in comunicazione immediata - la scena rappresentata con lo spazio della chiesa. Un altro caso singolare è L'annunciazione (fig. 40). Anche qui il basamento del padiglione di Maria è proiettato all'interno del piano della parete, mentre la copertura *esce* in modo evidente all'esterno della stessa. Ne è prova, come per la Presentazione al tempio, il riferimento alle guide orizzontali bianche (che, intersecandosi con le colonne verticali, costituiscono l'intelaiatura degli affreschi). L'*uscita* di Maria e della sua architettura nello spazio della chiesa è ulteriormente accentuata dalla travatura decorativa superiore, che è posta a coronamento dell'intera linea di affreschi, che esce anch'essa nello spazio della chiesa.

Per evidenziare maggiormente il basamento su cui poggia Maria e il tetto del padiglione, questi sono stati *ribaltati* verso il basso, in maniera che l'osservatore li percepisca

chiaramente. Da ciò deriva la deformazione - prospetticamente *incongruente* - a trapezio di due dei quattro scomparti in cui è decorato questo lato del padiglione.

Infine, si osservino le singolarità di un altro affresco della parete, la Flagellazione (fig. 41). Qui sono presenti due spazi interni distinti, incomunicanti: il vano della flagellazione con Cristo, e il vano con le altre figure, a destra. La diversità geometrica è tale da accentuarne la separatezza, l'incomunicabilità tra la sofferenza di Cristo e le altre figure.

Il vano della flagellazione ha un volume *assonometrico*, mentre il vano alla sua destra ha una convergenza *pseudo-prospettica*, talmente accentuata che della parete di fondo non rimane quasi nulla, ridotta ad una *quasi-lesena*. Tale convergenza accentua la coesione, la compattezza quasi *autodifensiva* delle figure, che paiono voler distaccarsi dal Cristo. Accompagna tutto ciò la ricchezza di particolari come la decorazione delle trabeazioni superiori, ai lati, la presen-



40, 41. *Annunciazione e Flagellazione.*
Basilica di Sant'Abbondio. Como.

za del gallo, l'evidenza data alle *torrette* che escono sul tetto, la cui "prospettiva" ha un punto di convergenza volutamente più alto rispetto al soffitto sottostante. Da notare, nel vano del Cristo, la posizione diagonale dei flagellatori, e l'incongruenza dell'attacco tra base e sommità della colonna: la sommità è al centro del soffitto, la base è sulla linea della parete

frontale, quando invece dovrebbe essere al centro della stanza. Era necessario, qui, evidenziare il più possibile, portandola sul piano della parete esterna, la figura di Cristo. Si osservi, infine, l'attacco della trabeazione superiore del vano della flagellazione con la colonna centrale, che partisce i due spazi, e con la parete a sinistra: nell'attac-

co con la colonna il tutto risulta portato al limite esterno del piano parietale, mentre l'attacco con la parete sinistra risulta "incongruente" geometricamente, dato che la trabeazione risulta arretrata rispetto alla colonna. Ciò accentua maggiormente la profondità della parete di sinistra, e quindi lo spazio entro cui agisce il flagellatore.

Simone Martini, Pietro e Ambrogio Lorenzetti

Gli artisti che nella prima metà del Trecento a Siena seguirono Duccio hanno già affrontato il problema della dotazione di profondità agli ambienti architettonici, risentendo anche degli sviluppi introdotti da Giotto tra Duecento e Trecento.

Simone Martini, Pietro e Ambrogio Lorenzetti, le personalità più significative del periodo, fondano quindi le loro prime esperienze sulla spazialità ducchesca e giottesca, ma si orientano poi verso stilemi e iconografia *gotica*, allontanandosi dal *realismo umanistico* di Giotto, conducendo la produzione pittorica verso una particolare *astrazione* e *concettualizzazione*.

Le figure sono contenute entro essenziali, ma proporzionate e capienti architetture, le cui geometrie relative al singolo scomparto hanno direzione convergente verso la scena centrale, denotando un efficace controllo prospettico delle deformazioni singolari.

La qualità dei particolari architettonici si impregia nelle Storie di San Martino della Chiesa inferiore di Assisi, con maggiore adesione a stilemi gotici.

In La morte e Le esequie (figg. 43, 44), se nella prima scena l'accentuazione plastico-volumetrica delle architetture e la capienza dello spazio sono ancora elevate, nella seconda già si nota un'accentuazione della verticalità a scapito della volumetria dell'interno: le figure appaiono costipate, strette tra i due limi-

42. *San Ludovico da Tolosa*.
Simone Martini. Predella. Napoli,
Capodimonte.

Nel San Ludovico da Tolosa di Simone Martini (fig. 42) le scene della predella presentano le





43, 44. *Storie di San Martino. La morte e le esequie. Simone Martini. Assisi. Chiesa Inferiore di San Francesco.*



ti del piano parietale e della parete di fondo. La spazialità gotica sta prendendo il sopravvento sull'anticipazione *protorinascimentale* del primo Simone.

In Pietro Lorenzetti il tentativo di allacciare la spazialità giottesca al linearismo gotico si presenta in maniera forse più omogenea rispetto a Simone Martini e al fratello Ambrogio.

Nell'Annunciazione (fig. 45), è sapientemente definita la volumetria che contiene ciascuna figura. L'intensità della composizione è accentuata dallo stretto legame tra scena e spazio esterno alla tavola, denotato dalla qualità del rapporto della cornice lignea superiore con la cornice dell'architettura dipinta, ottenuta con la coincidenza delle colonnine a

45. *Annunciazione*. Pietro Lorenzetti.
Santa Maria della Pieve, Arezzo.
46. *Natività di Maria*. Pietro
Lorenzetti. Museo dell'Opera del
Duomo di Siena.



rilievo con quelle bidimensionali dello spazio figurativo.

Nella *Natività di Maria* (fig. 46) si ritrova questo tema pittorico-spaziale, ma qui esso è subordinato alla composizione *gotica* della tavola. L'alta precisione iconografica del particolare, unita a una sapienza prospettica forniscono a questa composizione un efficace *illusionismo*, denotando però anche un sofisticato *realismo*.

Nell'*Allegoria del Buon governo* (fig. 47) emerge la volontà di Ambrogio Lorenzetti di sperimentare una più ampia estensione della spazialità paesaggistica. Egli allarga il campo del fondale, portando nel dipinto elementi *pittoreschi*. L'allontanarsi dalla sinteticità giottesca è conseguen-





za della mutazione dell'equilibrio del rapporto tra i valori del significato di figure e architetture: autonoma è la costruzione dello spazio della città e della campagna, a esso si adeguano le figure: non si è qui in presenza di un evento particolare storico-simbolico, ma di una qualsiasi istantanea di un continuum spazio-temporale.

La spazialità gotica, connotante in misura sempre maggiore la pittura dei Lorenzetti, caratterizzata da un'alta definizione iconografica nei particolari della composizione, ma da un non rilevante interesse per una struttura *unificata* dello spazio complessivo, si svilupperà completamente nelle esperienze dei pittori fiamminghi. In essi permangono infatti a lungo due spazi locali distinti, a differente scala rispetto ai loro modelli reali: uno spazio delle figure e uno spazio delle architetture, o del paesaggio.

Il contrasto tra la crescente definizione realistica del partico-

lare e il permanere dell'incongruenza dimensionale tra figura e architettura permeano queste raffigurazioni di una elevata astrazione.

In Giotto, invece, la subordinazione degli edifici ai personaggi delle scene, ottenuta sempre riconducendo a scale comparabili figure e architetture, non induce squilibrio, poichè gli edifici sono descritti con iconografie essenziali, ma con completa riconoscibilità tipologica.

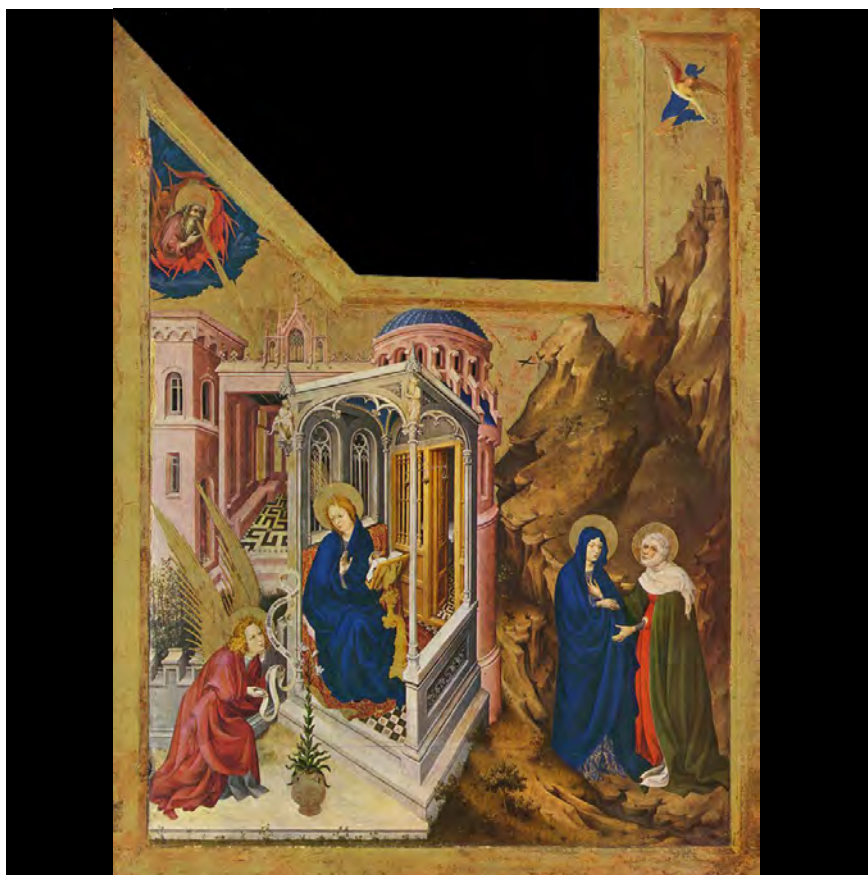
Nello *spazio fiammingo*, con lo stesso rapporto di scala, l'alta definizione delle architetture porta a sovraccaricare la loro struttura minuta, determinando uno *squilibrio segnico* con le figure.

Da ciò, l'accentuato carattere *fantastico* di tali rappresentazioni, che non conducono a una composizione dello spazio come equilibrio tra le parti, ma, all'opposto, a una composizione spaziale ove le accentuate differenze tra gli spazi locali (figg. 48, 49) generano alte tensioni centrifughe tra gli stessi.

47. *Allegoria del Buon Governo*.
Ambrogio Lorenzetti. Palazzo
Pubblico, Siena.



48. *Madonna in una chiesa gotica*. Jan van Eyck. Berlino, Gemäldegalerie.
 49. *Annunciazione*. Melchior Broederlam. Pannello di sinistra. Dijon, Museo delle Belle-Arti).



Basilica dei SS. Quattro Coronati

Oratorio di San Silvestro, Roma

Gli affreschi dell'Oratorio di San Silvestro a Roma, nella Basilica dei SS. Quattro Coronati, sono particolarmente interessanti per il legame delle scene alla decorazione dei comparti e per alcune peculiarità nel rapporto tra figure e spazio delle scene stesse.

Le scelte tipologiche per rendere omogenea la composizione *radicalizzano* i rapporti spaziali e figurativi degli elementi: la loro planarità estrema fa sì che essi appaiano quasi *fogli* sovrapposti gli uni agli altri, come se lo spazio in cui vivono le scene fos-

se sì uno spazio tridimensionale, ma in cui la profondità non è continua – a differenza delle dimensioni di larghezza e altezza – ma è *quantizzata* in una serie di livelli.

Si veda ad esempio il Sogno di Costantino, con i santi Pietro e Paolo (fig. 51).

Il fondale è un “foglio” costituito dall'orizzonte blu e dal terreno verde e marrone, che si percepiscono appena, al confine a destra. Il piano posteriore è costituito dalle architetture, una serie di torri, tutte composte da un



50. Oratorio di San Silvestro. Basilica dei SS. Quattro Coronati. Roma. Affreschi del XIV sec.



51. *Sogno di Costantino.*

coronamento superiore con tetto, un piano con aperture, un secondo coronamento, una parte inferiore, a muratura; fa eccezione una grande apertura in un palazzo-torre che appare appena più importante degli altri. Al di sotto, un piano esteso che costituisce il muro della città, con *texture* simile alle superfici superiori.

I quattro personaggi che si trovano davanti a questa scenografia assumono caratteri spaziali particolari, a partire da Costantino: anche egli è un *foglio*, in cui si esaltano i contrasti con la “reale” tridimensionalità della figura: la sua veste decorata si unifica con il cuscino; il mantello grigio-azzurro si unifica con il copriletto, che ha le stesse pieghe-decorazioni.

Il letto è un particolare “problema spaziale”: la coppia di gambe ai piedi di Costantino sono posizionate correttamente, anche se quella vicino all’osservatore esce palesemente nello spazio anti-

stante, collocandosi sopra la decorazione che partisce le scene; le gambe opposte - alla testata del letto - sono invece inspiegabilmente invertite: quella dietro scende in avanti, e si pone anch’essa sopra la decorazione.

Si osservi poi il servo a sinistra: egli *galleggia* nel piano-spazio a lui assegnato, senza alcun riferimento basamentale: in molte scene di questi affreschi si ritrovano queste “figure galleggianti”.

San Paolo, a destra, infine, “esiste” in un livello planare *indeterminato*: mentre con il corpo sembra situarsi dietro al letto di Costantino, a fianco di Pietro, con i piedi ne è davanti, anche lui all’esterno, sopra la decorazione partitoria.

Nel Costantino lebbroso che rassicura le madri (fig. 52) il trono è bidimensionale, e l’architettura sul fondale entra in tensione con la concezione planare della scena: le arcate si semplificano, si deformano e si contraggono,



52. *Costantino lebbroso che rassicura le madri.*

53. *Costantino che porge la tiara a San Silvestro*



rendendo irriconoscibile l'edificio.

In Costantino che porge la tiara a San Silvestro (fig. 53) si ritrovano alcuni elementi presenti nel Sogno di Costantino.

Dalla città, ancora iconograficamente identificata da torri, si affacciano personaggi che assistono alla scena. Alcuni di essi sono inseriti in piani indeterminati, contemporaneamente davan-

ti e dietro gli edifici: si osservino la persona che regge la corona e quella che regge il parasole a Costantino.

Anche qui il trono di Silvestro è un piano; si ritrova quindi il fondale tripartito, blu, verde e marrone.

Costantino e il servo a cavallo, infine, nella loro forza figurativa data dal fluttuare in questi piani-spazi senza gravità, si pongono



54. *I messi di Costantino*

55. *I messi sul monte Soratte*

decisamente al centro della composizione, svincolandosi da ogni appoggio basamentale che ne limiti la plasticità dimensionale.

L'assenza di gravità e al contempo l'appartenere a piani diversi, incomunicanti, di figure e fondale, è palesata nella scena dei Messi di Costantino (fig. 54).

Qui i tre piani principali sono evidenti: il fondale con i tre strati blu, verde e marrone (dove la decorazione diventa vegetazio-

ne), gli alberi, i cavalieri. Questi ultimi fluttuano nel piano-spazio, che nulla ha in comune con il fondale, serve solamente per esaltare la loro eterea cavalcata.

Infine, il quadro con *I messi sul monte Soratte* (fig. 55) mostra una particolare rappresentazione della montagna, come flusso di onde di una *colata lavica* a cui i messi sembrano faticosamente aggrapparsi in cordata, ma anche "nuotare" in essa.

Presenze tardomedievali nel XV secolo Affreschi e tavole a Treviso e Udine

Nella tavola del Beato Bertrando del Museo del Duomo di Udine (fig. 56) lo spazio della scena presenta diverse particolarità. Il grande vano che si apre sul Beato in preghiera occupa l'intera altezza dell'edificio, anche se sul lato sinistro sono *suggeriti* almeno tre piani praticabili. Lo spazio retrostante alle finestre a

sinistra e alla porta d'ingresso non possiede quindi connessione topologica con lo spazio della grande stanza. Ne è testimonianza la *metafisica* scaletta, improbabile ascesa verso piani inesistenti, assieme al nero vuoto del cielo che si intravede dietro le aperture. Ma anche la stanza di Bertrando evidenzia un volume a doppia



56. *Il Beato Bertrando in preghiera.*
Tavola. Museo del Duomo, Udine.



altezza, denotato dalla presenza della porta interna e della finestra superiore.

Lo spazio complessivo sembra subire quindi una progressiva espansione dimensionale, dall'esterno all'interno: tre piani si rivelano all'esterno, due piani si leggono nella parete sinistra dello stanzone, mentre il vano centrale è una stanza proporzionalmente *corretta* rispetto alla figura del Beato. Tutto è costruito allora per focalizzare l'attenzione sull'orante, di cui si evidenzia il giaciglio, ribaltato in una proiezione quasi-verticale; giaciglio che sembra sfondare il soffitto, che peraltro non esiste, essendo esso stesso ancora cielo nero...

La notte domina quindi la scena, in cui emergono i rossi del tetto e della tenda.

Nel paliotto con le Storie di San Nicola, ancora nel Museo del Duomo di Udine (fig. 57), sono particolarmente interessanti alcuni riquadri che presentano ambientazioni architettoniche delle scene della sua vita: i quattro posizionati attorno al grande quadro centrale con l'Incoronazione della Vergine.

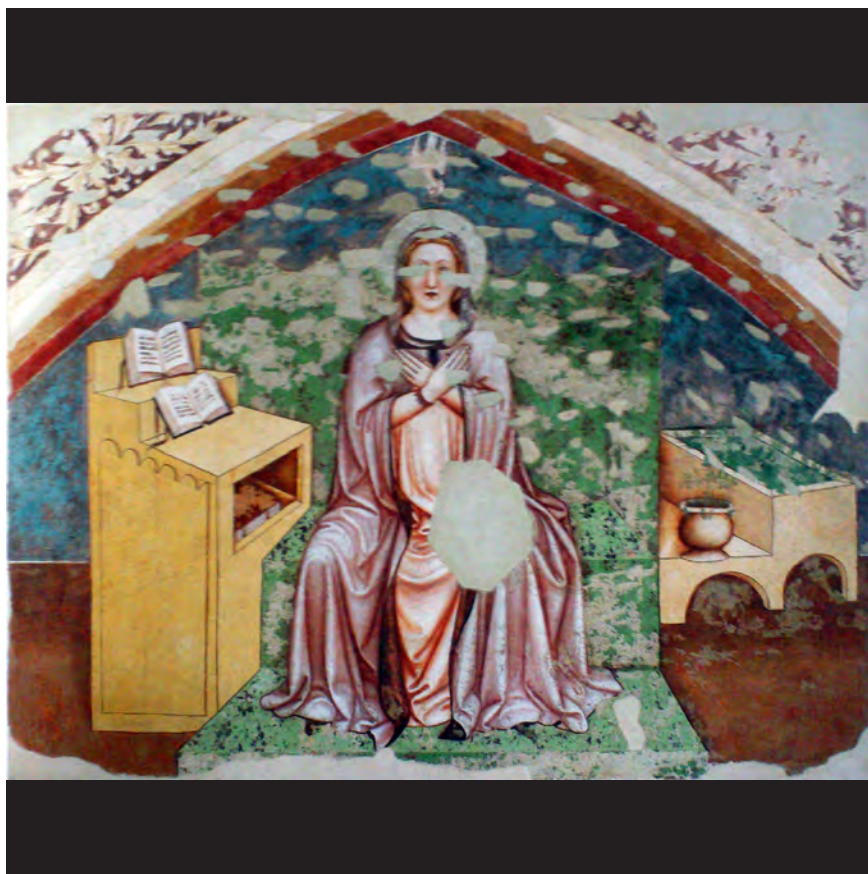
Tre di questi (i due a destra e quello in basso a sinistra) presentano tipologie architettoniche simili: grandi stanze da letto, a geometria pseudo-prospettica centrale, in cui trovano posto i personaggi della scena. Il letto è ovunque talmente esteso che occupa la stanza fino alle pareti laterali, in modo tale che non vi è quasi spazio per le figure, se non per quelle che si affacciano da una porta o da una fi-

nestra. Il letto è quindi l'essenza della stanza stessa, anche perché in due casi la spalliera raggiunge il soffitto. La stanza, il letto, sono allora il centro esclusivo della composizione, e nulla è dato al di fuori di essi, poiché i loro confini coincidono esattamente con le cornici dei riquadri delle scene.

Questi vani sono sovrastati da altri elementi architettonici appartenenti all'edificio: tipologie di chiesa o palazzetto, compiute in sé stesse, che con la loro composizione simmetrica rafforzano l'identificazione dell'intero edificio nella sola, centrale, stanza da letto.

Le figure, come si è notato, trovano spazio per posizionarsi solo ai lati del letto (aiutate dalla pedana in legno, che dilata

57 (a sinistra). *Storie di San Nicola*.
Tavola. Museo del Duomo, Udine.
58. *Madonna Annunciata*. Affresco.
Santa Caterina, Treviso.



lo spazio in profondità), accennando anche, in questo modo, la profondità della scena. Il letto è geometricamente *ribaltato*, e il suo *rombo prospettico* diventa in questo modo più importante del soffitto: tramite ciò le figure, disposte secondo i tre piani *davanti al letto-sul letto-dietro al letto*, trovano piena valorizzazione.

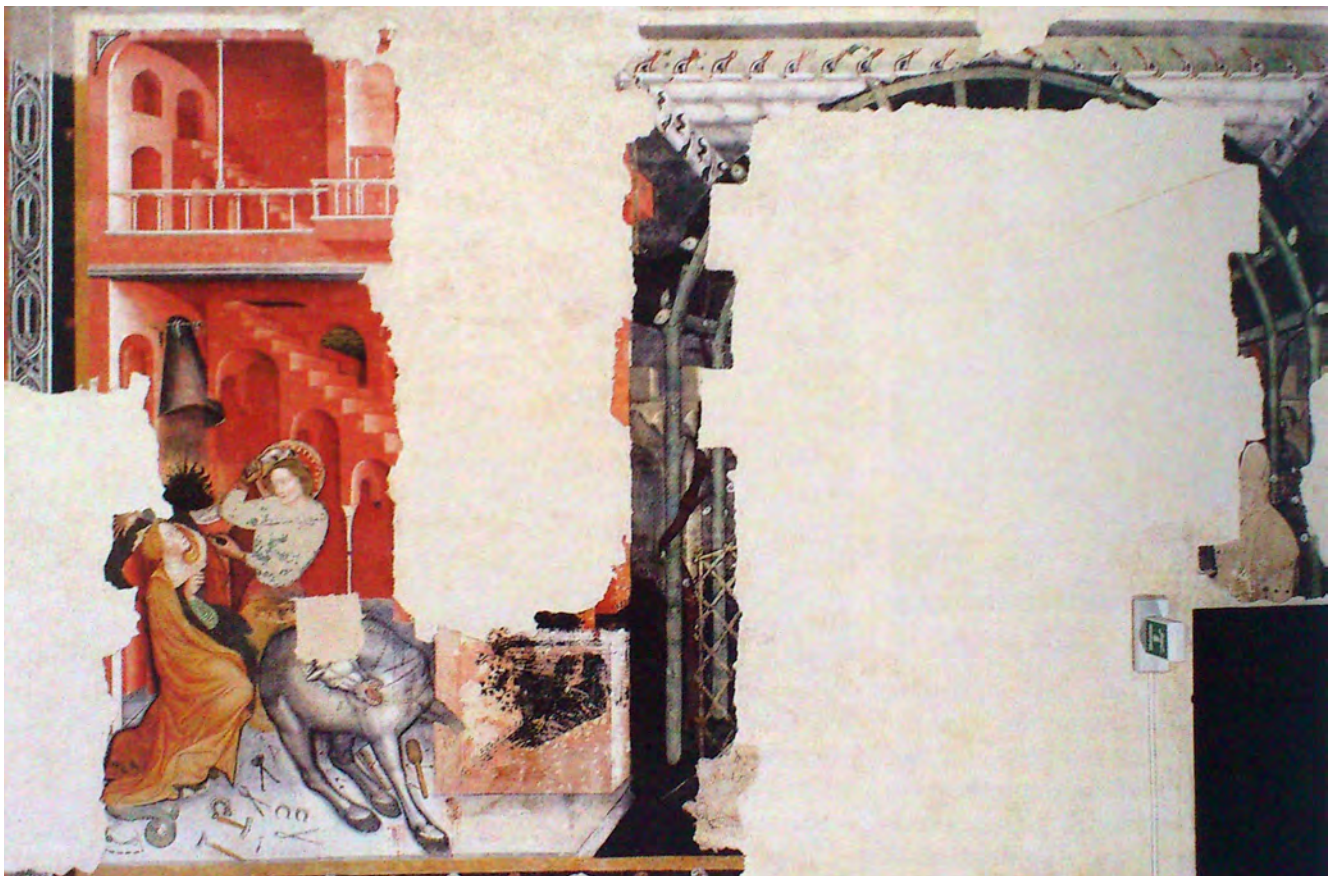
Ma uno degli aspetti più interessanti della composizione si rileva nel riquadro a sinistra: dal soffitto della stanza è quindi qui il vero cielo mistico in cui avvengono le apparizioni, che in tutti i quattro riquadri è blu come il cielo sopra le architetture, e in questo caso è pure stellato. Non è quindi San Nicola che passa attraverso il soffitto della stanza, ma è di-

rettamente il soffitto stesso che si fa cielo, e l'architettura soprastante assume un ruolo analogo di decorazione o di spazio *altro* rispetto alla *camera-stanza-mondo* della scena.

Nella chiesa di Santa Caterina a Treviso, nota per il ciclo delle "Storie di Sant'Orsola" di Tomaso da Modena, sono presenti, su pareti e un pannello staccato alcuni affreschi - di incerta attribuzione - in cui si osservano particolari composizioni di figure e spazi in cui sono collocate. Nell'affresco della *Madonna Annunciata* (fig. 58) è singolare il rapporto tra gli elementi della raffigurazione: la Madonna, il suo sedile, il leggio alla sua destra e il mobile alla sua sinistra. La Madonna siede su una panca

verde che è insieme sedile e fondale: dietro è quasi paravento, tela di sfondo, mentre la seduta è gradonata. Il luogo di ambiguità spaziale tra fondale e seduta è il lato destro, dove dal sedile si alza una parete sottilissima, quasi un foglio che da lato di chiusura si digrada in fondale. Anche a sinistra il rapporto tra seduta e fondale è ambiguo: il leggio si appoggia alla seduta come incastrato su di essa.

Di difficile interpretazione è anche l'oggetto che si trova a destra, oltre il fondale: non è chiaro quale sia la sua tipologia e destinazione, e quale sia la sua profondità; e soprattutto quale sia il motivo delle arcate alla base; e, infine, come possa stare in bilico sul suo spigolo il vaso con la pianta.



Nell'affresco con la Tentazione di Sant'Eligio (fig. 59) - attribuito da alcuni a Gentile da Fabriano - anche se mancante di porzioni significative, si possono osservare strutture architettoniche molto particolari.

Lo spazio della scena è diviso in due settori: il vano a sinistra in cui sono presenti Sant'Eligio, la tentatrice e il cavallo, e lo spazio a destra, che appare un esterno. Il luogo con Sant'Eligio è costituito da una misteriosa architettura rossa, in cui *affondano* portici, colonne, balconate, scalette, che si innestano in pareti che sono al contempo ambiguamente esterne e interne.

I vani si approfondiscono, si addentrano oltre queste scale, questi porticati, in luoghi inconoscibili. La scala del vano inferiore

pare che conduca al piano superiore di questo edificio, a cui è tolta la facciata frontale; la scala al piano superiore, a sua volta, conduce a un'apertura nella parete sinistra, che potrebbe immettersi in un'ulteriore stanza o addirittura in un altro edificio.

Di quello che rimane nell'affresco del vano a destra, si potrebbe dedurre che sia un grande padiglione composto di rami intrecciati, che probabilmente conteneva una scena con figure. Parvenze di figure e architetture si osservano ai lati, sprofondati in un misterioso cielo nero, che si prolunga lungo la volta dello stesso traliccio.

Ma l'elemento più sconcertante è il soffitto che chiude superiormente il vano, che da esterno, quale poteva apparire, lo fa

59. *Tentazione di Sant'Eligio*. Affresco. Santa Caterina, Treviso.



60. *Madonna col Bambino*. Affresco.
Santa Caterina, Treviso.

diventare un interno: questo strano cassettonato, decorato con elementi che paiono fiammelle, dal colore così bianco che sembra illuminato da una luce al neon che cromatizza in toni freddi tutto lo spazio, così differente dai toni rossi caldi del vano con Sant'Eligio.

L'affresco della *Madonna col Bambino* (fig. 60) - anch'esso attribuito a Gentile da Fabriano - seppur mancante di parte del lato destro, presenta una particolare struttura delle architetture nello spazio.

E di vero spazio *interstellare* pare si tratti: nel fondale nero fluttuano sospesi gli elementi della composizione, il sedile-piattforma in cui posa la Madonna con il Bambino, due figure, a si-

nistra - probabilmente San Giovanni Battista - e a destra, e un padiglione sul fondale. Il tutto è caratterizzato da una forte geometria prospettica centrale, connotata anche dalla quadrettatura della pavimentazione. La sospensione nello spazio degli elementi è rafforzata dalle rocce che scendono verso il basso, verso il vuoto, su cui appoggiano le figure a destra e a sinistra, e il pavimento della Madonna. Assai singolare è la struttura del padiglione, galleggiante anch'esso nel vuoto, con le doppie colonnine che si arrestano a mezz'aria, struttura che poggia su un basamento rosa, misteriosamente cavo al suo interno.