

Sergio Marinelli, *Storia della prospettiva significativa*, Verona, Colpo di fulmine Edizioni, 2021, 231 pp., 170 ill.

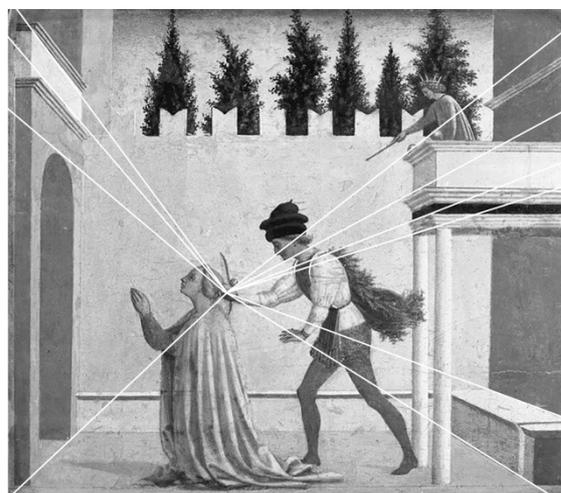


La *Storia della prospettiva significativa*, ora pubblicata da Colpo di fulmine, è la continuazione degli studi prospettici di Sergio Marinelli, iniziati nella sua giovinezza con la tesi di laurea sulla prospettiva di Jacopo Tintoretto e Paolo Veronese. Riprendendo il tema, l'autore si propone la sistematizzazione del tema in un contesto storico più generale, italiano ed europeo. Ne risulta la rilettura e la riconsiderazione, in qualche caso anche ribaltante, della storia dell'arte attraverso gli schemi prospettici, dai testi della pittura del Quattrocento ai nostri giorni. Marinelli cerca lo sguardo dell'artista oltre la pellicola pittorica, si muove nello spazio e nel tempo, indaga il rapporto storico tra gli artisti, cercandolo attraverso i sistemi prospettici delle loro opere. Ricerca i significati delle immagini aiutandosi, e aiutandoci, con la prospettiva quale strumento di analisi, seguendo le linee prospettiche, fasci indicatori e sottolineatori dell'azione. Indagando il

rapporto fra realtà pittorica e percezione, vuole individuare che cosa c'è al di là di quello che vediamo, usando la prospettiva quale guida della visione e strumento indicativo della narrazione.

La prospettiva, in questo momento di possibile perdita della prospettiva per l'intera umanità, soprattutto per le giovani generazioni, diventa guida della visione e strumento della narrazione. Siamo tutti macchine percettive limitate, non è solo colpa del nostro corredo genetico. Influiscono negativamente anche i limiti culturali e cognitivi. Le linee indagatrici precise dello spazio, che la prospettiva ci aiuta a riconoscere, sono anche strumenti di un racconto, ora spirituale, ora pietoso, ora celebrativo, mostrato dall'artista creatore, ci aiutano nella comprensione, arricchiscono l'idea che ci facciamo di un'immagine, di un autore, di un committente, del mondo fisico, storico e culturale in cui collochiamo l'opera. La nostra fragilità ci fa preferire tutto ciò che ha margini definiti, che una cornice racchiude. In ogni atto d'osservazione c'è un'aspettativa di significato e la prospettiva può essere una chiave di lettura, una finestra aperta su ciò che guardiamo, su ciò che cerchiamo. Con la conoscenza e la consapevolezza della prospettiva il nostro sguardo indagatore si fa più profondo e complesso.

Con l'Umanesimo e l'introduzione della prospettiva centrale nelle arti figurative, ogni



1, Domenico Veneziano, *Martirio di santa Lucia*, Berlino, Gemäldegalerie

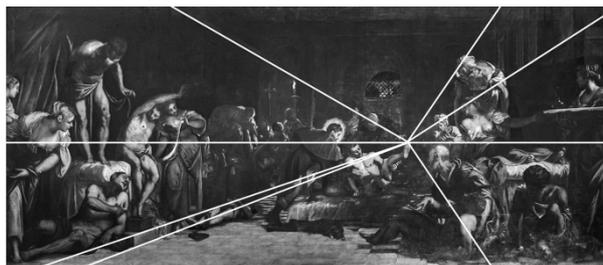


2, Andrea Mantegna, *San Marco*,
Francoforte, Städel Museum

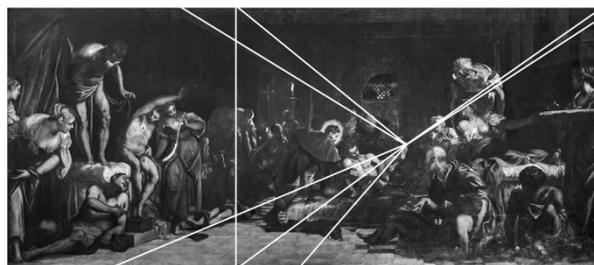
immagine era interpretata quale rispecchiamento scientifico della realtà. Erwin Panofsky, sua è *La prospettiva come "forma simbolica"* del 1927, e Marisa Dalai Emiliani, che ha accompagnato con un fondamentale saggio la traduzione italiana del testo nel 1961, hanno analizzato la prospettiva in sé, evidenziandola quale mutevole pratica di bottega, non esercizio di teoria, senza interrogarsi sul significato delle immagini. Negli anni Ottanta del Novecento incominciarono a notarsi nelle opere le prime coincidenze tra i sistemi prospettici e quelli semantici, ma gli studi sulla prospettiva storica sono pressoché scomparsi negli ultimi decenni, troppo complicati, troppo poco remunerativi per gli studiosi e gli editori. Eppure la prospettiva è un invito all'analisi psicologica dei protagonisti, ci sollecita al confronto con i personaggi, ci testimonia tutta la didattica dimostrativa della Controriforma, con l'esposizione e la spiegazione al popolo delle benemerite della Chiesa di Roma.

«La convergenza sull'occhio di un personaggio rappresentato, controparte di quello del riguardante, nella raffigurazione

artistica, pare l'aspetto primario del discorso, il più legato al significato stesso dello strumento prospettico», scrive lo studioso (p. 9). Marinelli ricorda la convergenza sull'azione, l'evidenza visuale di un gesto, associandole al fenomeno della percezione del movimento, quale è spiegato da J.J. Gibson in *The perception of the visual World* (Boston 1950). Non si occupa di concetti teorici. Accompagna il lettore e osservatore invitandolo ad osservare dalla pala di Santa Lucia de' Magnoli di Domenico Veneziano, con la martire accoltellata alle spalle sul collo con enfasi gestuale dall'assassino, dal *San Marco* di Andrea Mantegna a *La partenza degli Argonauti* di Giorgio de Chirico, aiutandolo a individuare nel coltello dell'assassino, nell'occhio destro del santo dello Städel Museum di Francoforte e nella piccola nave del quadro nel Castello di Rivoli il significato delle opere. Ha indagato i precisi significati delle rappresentazioni di Michael Pacher, di Lorenzo Lotto, ma è Jacopo Tintoretto l'artista cui Marinelli dedica più pagine. La chiesa di San Rocco con i suoi teleri è la palestra degli studi prospettici di Jacopo. Seguendolo nelle pagine che accompagnano la vita artistica del pittore, immaginiamo il pittore solo nella sua bottega, nel suo buio teatro-laboratorio dotato di lumi artificiali e modellini di cera. Vediamo l'autore guidarci ad individuare il gesto benedicente del Cristo nella *Cena in Emmaus* di Budapest, privilegiare il San Marco in picchiata rovesciata a liberare lo schiavo dall'impalamento, a determinare la vittoria della Giustizia. Le prospettive ribaltate, quelle polifocali, la lateralità delle convergenze evidenziano con la perdita del centro l'azione dei protagonisti, sono fasci indicatori del loro operato. Nel San Rocco che guarisce un appestato non è il santo aureolato il perno della visione. Lo vediamo fra appestati nella chiesa che fungeva anche da ospedale e che conserva le sue reliquie, lo costatiamo salire su un letto con gli stivali, su quel letto un giovane nudo solleva una gamba e ci mostra la pianta del suo piede. È un gesto volgare? Tintoretto, con le linee



3, Jacopo Tintoretto, *San Rocco guarisce un appestato*, Venezia, chiesa di San Rocco



4, Jacopo Tintoretto, *San Rocco guarisce un appestato*, con schema di sezione aurea, Venezia, chiesa di San Rocco

prospettiche dirette all'alluce del giovane, ci dice che è il segno della sua guarigione, della sua recuperata mobilità donatagli dal santo sopraggiunto. Caravaggio si servirà della luce per indicare il momento preciso dell'azione, Tintoretto usa la prospettiva, la sua interpretazione della prospettiva.

Marinella Pigozzi