

## LA CONDIZIONE ESTETICA E STORIOGRAFICA DELLE CORNICI ARCHITETTONICHE GIOTTESCHE

Alessandro Volpe

Il sistema con cui una decorazione nega la presenza della superficie su cui si appoggia, forandola o gettando oggetti nello spazio antistante ad essa, è parte di un repertorio antico da cui i primi secoli dell'arte medievale presero gradatamente le distanze. In determinate circostanze tali possibilità o tentativi riaffiorano nel concepimento della decorazione. Così l'architettura dipinta con un effetto illusionista più o meno efficace attraversa l'intero arco del medioevo, mostrandosi in particolar modo nei contesti che gli storici dell'arte incorniciano come 'rinascenze' (*fig. 1*).

In linea generale il rimando all'antico insito in queste operazioni è evidente, sfuma semmai proprio nel contesto giottesco, o ancor più nel contesto post-giottesco, diventando, l'architettura illusiva della cornice, un patrimonio comune e moderno, uno spazio in cui sperimentare in maniera



Fig. 1, Lorsch, Abbazia, porta trionfale, interno del primo piano, sec. IX.



Fig. 2, Giotto, *Storie di san Francesco*, Assisi, San Francesco, Basilica superiore, controfacciata.

avventurosa le potenzialità di una strumentazione tecnica e visuale al servizio di una fantasia ogni anno più libera da condizionamenti di significato.

Condizionamento di significato probabilmente ancora in vita nel costruire il colonnato e il sistema di mensole ed architrave a contorno delle *Storie di san Francesco* nella Basilica superiore di Assisi (fig. 2), nel solco della tradizione del decoro delle basiliche Romane (San Pietro e San Paolo fuori le mura, fig. 3) come segnalato in ultimo da Serena Romano<sup>1</sup>.

Significato forse ancor vivo, di volta in volta, nelle invenzioni giottesche. Dalle colonne tortili e sistema di mensole gotiche inventate



Fig. 3, Giovanni Battista Piranesi, *San Paolo fuori le mura* (particolare), incisione.

<sup>1</sup> SERENA ROMANO, *La "O" di Giotto*, Milano, Electa, 2008, pp. 40-41.



Fig. 4, Giotto, *figure sacre 'incorniciate'*, Padova, Basilica del Santo, aula capitolare.

probabilmente a Rimini<sup>2</sup>, alla sorprendente incombenza e alla classicità della struttura architettonica del capitolo del santo a Padova<sup>3</sup> (fig. 4). Per non dire del complesso sistema illusivo della cappella Scrovegni, che comprende pilastri angolari, zoccolo in marmi, sculture dipinte e, infine, i



Fig. 5, Giotto, *'coretto segreto'*, Padova, Cappella Scrovegni.

cosiddetti 'coretti segreti' (fig. 5). Certo il significato che preme dal passato di queste invenzioni si dissolve nel loro futuro, nel successo che hanno avuto in molta pittura trecentesca.

Luciano Bellosi ebbe il merito di precisare un possibile sguardo dello storico dell'arte su questi oggetti, più recentemente Andrea De Marchi ha studiato la diffusione delle sperimentazioni assisiati lungo la via Francigena, ma anche le mutazioni che investono l'architettura dipinta in relazione a

<sup>2</sup> A. VOLPE, *Giotto e i Riminesi*, Milano, Motta, 2002, p. 102; ID., *L'insegnamento di Giotto a riminesi e marchigiani*, in *Giotto e il Trecento*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Tomei (Roma, Vittoriano, 6 marzo - 29 giugno 2009), Milano, Skira, 2009, vol. 2, pp. 165-167.

<sup>3</sup> A. VOLPE, *Giotto e i Riminesi* cit., p. 56.

botteghe e personalità<sup>4</sup>; entrambi con uno specifico interesse filologico ai fini della ricostruzione storica. A me interesserebbe discutere qui la dimensione estetica di queste sperimentazioni e come essa si rifletta sulla storiografia.

L'atteggiamento con cui gran parte degli storici dell'arte affrontano l'oggetto del loro interesse riflette una filosofia sottintesa, quasi si alludesse a una filosofia del buon senso in virtù della quale non sarebbe necessario dichiarare la posizione da cui ci si esprime come storici.

Questo atteggiamento è il frutto, l'ultimo approdo, e segna il trionfo dello storicismo, secondo cui una filosofia della storia non sarebbe affatto necessaria alla storia, secondo cui la storia è una filosofia sufficiente a sé stessa. Eppure non appena ci si occupa della dimensione estetica di un oggetto, fatalmente si discute di ogni ambito filosofico che lo riguardi, non ultima l'ontologia dell'oggetto a cui la rappresentazione si riferisce. Si direbbe dunque che lo storicismo non sia adatto a discutere di estetica, seppure la maggiore tradizione storico artistica italiana si fondi proprio sull'estetica storicista crociana; è in quest'ambito infatti che si conclude il pensiero più radicale e consapevole sugli oggetti che qui si vogliono discutere: le cornici architettoniche giottesche.

La condizione estetica delle cornici architettoniche di tradizione giottesca credo che in buona parte riguardi la loro natura rispetto al mondo; anzi almeno rispetto ai due differenti mondi, quello della rappresentazione, e quello del pittore o del devoto visitatore dello spazio architettonico, se intendiamo con chiarezza che l'estetica medievale, anche quella trecentesca, non intende la rappresentazione come rappresentazione del mondo, e ciò a grandi linee la distingue dall'estetica moderna.

La cornice architettonica dipinta si presenta in maniera ambigua rispetto a queste affermazioni, poiché è il luogo di confine tra il mondo 'terreno' e l'immagine dipinta, in questo caso la storia sacra: la cornice sembra appartenere alla nostra dimensione, ma è realizzata con mezzi pittorici che condivide con l'*historia*; la cornice appartiene al presente della realtà architettonica in cui si trova, l'*historia* a una dimensione estranea alla transitorietà che aggredisce il nostro presente.

Da un certo punto di vista, che poi preciseremo, nella cornice trova spazio un oggetto che consuma le proprie ragioni nell'illusionismo, nel rappresentare sé stesso, o meglio, nel

---

<sup>4</sup> LUCIANO BELLOSI, *La pecora di Giotto*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 54-56; ANDREA DE MARCHI, *Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone: partimenti a finti marmi nelle cappelle del transetto di Santa Croce*, «Ricerche di Storia dell'Arte», CII, 2010, pp. 13-24; ID., *Rayonnement assisiato lungo la via Francigena*, in *L'artista girovago. Etrangers, aventuriers, déracinés et missionnaires dans l'art du Trecento de l'Italie du Nord*, atti del convegno a cura di S. Romano e Damien Cerutti (Université de Lausanne, 7-8 maggio 2010), Roma, Viella, 2012, pp. 11-46.

rappresentare un oggetto che si trova nello stesso luogo - dunque che appartiene, di volta in volta, allo stesso tempo - in cui si trova la sua rappresentazione.

Oltre la cornice, al suo interno, nell'*historia*, gli oggetti conservano un rimando tipologico e una funzione narrativa, rappresentano l'oggetto che si trovava altrove - la croce sul Golgota - e non conta se quell'altrove sia riconoscibile ancora oggi, come la piazza di Assisi nel giorno in cui si svolse *La rinuncia dei beni* o *L'omaggio di un uomo semplice* (fig. 6): la dimensione narrativa della storia sottrae all'oggetto la sua presenza, *hic et nunc*.

Il naturalismo delle cornici supera questo limite, poiché gli oggetti che ne fanno parte non rimandano all'esistenza di un oggetto distante, nel tempo o nello spazio, si riferiscono invece ad un oggetto coincidente con la sua stessa immagine, *generato dall'immagine stessa*, inesistente prima della sua realizzazione, nel senso che non attinge a una esistenza eternata nella storia che occasionalmente affiora alla vista nella rappresentazione.

Che la cornice sia generata dalla propria immagine appare come un evento dissonante rispetto alle premesse che dicevamo, rispetto alla natura anticheggiante di queste strutture e alla possibilità che attingano a un repertorio di oggetti la cui antichità è portatrice di significato alla pari di un oggetto di reimpiego, alludendo forse anche alla tradizione o alla dimensione reliquiale<sup>5</sup> del reimpiego architettonico; ma ciò non mette in discussione l'apparente presenza fisica dell'oggetto/colonna a



Fig. 6, Giotto, *L'omaggio di un uomo semplice*, Assisi, San Francesco, Basilica superiore.

<sup>5</sup> Si veda anche la rara ma significativa apparizione di oggetti di reimpiego dipinti come superamento della dimensione reliquiale del reimpiego tradizionale in A. VOLPE, «... quello credendo esser vero che era dipinto». *Umanesimo e illusione: il reimpiego simulato nella pittura trecentesca*, in *Boccace entre Liber et libri, les tensions d'un écrivain entre Moyen Âge et Renaissance*, atti del colloquio internazionale CESR sous la direction de Elise Boillet, Sabrina Ferrara e Maria Teresa Ricci (Tours-Chinon, 5-7 giugno 2013), Paris, Champion, pp. 107-134.

cui si riferisce lo sforzo illusionistico dell'estetica giottesca. Tuttavia la formulazione illusionista di tale pittura contribuisce a sottrarre quegli oggetti architettonici alla tradizione da cui sorgono in maniera significativa; la disponibilità tecnica dell'illusionismo architettonico condurrà la pittura post-giottesca a un uso più disinvolto - in qualche caso divertito - di strutture che per secoli avevano vissuto come rimando segnico ed a cui ora è sufficiente il loro stesso apparire a giustificare la presenza; in ciò consiste il trapasso, la perdita insita nella capacità illusiva della pittura, determinante in vista del significato che l'immagine andrà ad assumere nella modernità: la verosimiglianza dell'immagine riduce, senza realmente mettere in discussione, la necessità del rimando segnico o di significato.

Questo il punto di vista che chiamerei 'storico artistico', appartenente ad un sistema generato (pensato) in ambito moderno, per cui in questo spazio pittorico, nella cornice come architettura dipinta, l'illusorietà della pittura trecentesca si avvantaggia di un grado di 'liceità' maggiore che nelle storie sacre. Su questa condizione o definizione estetica della cornice dipinta poggiano con soddisfazione le parole di Boccaccio sulla qualità mimetica dell'arte di Giotto, molto meglio di quanto non accada se destinate alla pittura iconica o di *historia*.

Ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura [...] che egli [...] non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto<sup>6</sup>.

Boccaccio è certamente mosso dall'ingegno di Petrarca nel ripescare fra le fonti antiche un *topos* sulla pittura greca, in particolare da Plinio, ma indica anche in Giotto e nell'illusionismo della sua pittura un passaggio chiave in avvio di modernità. Questo può essere affermato poiché in relazione ad esso inventa l'età di mezzo, il concetto stesso di medioevo:

E per ciò, avendo egli [Giotto] quell'arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo intelletto de' savi dipignendo, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote<sup>7</sup>.

La posizione di Boccaccio appare significativa nel ristretto ambito di questo intervento, non perché fosse del tutto consapevole delle conseguenze o del valore che le sue affermazioni su Giotto potessero avere per il futuro della storia dell'arte, ma perché era piuttosto consapevole della

---

<sup>6</sup> *Decameron*, VI, 5, 5-6.

<sup>7</sup> *Decameron*, VI, 5, 6-7.

funzione della 'cornice' come strumento letterario e della sua dimensione (che oggi diremmo) estetica. Prova ne è l'uso che egli ne fa nel *Decameron* (fig. 7). Colpisce un'omologia profonda tra la cornice giottesca e la cornice letteraria che nasce a contorno di composizioni poetiche (*Vita nova*) o per raccogliere narrazioni (*Decameron*). Ogni caso e ogni ambito conserva motivazioni proprie e problematiche che devono essere tenute ben distinte, tuttavia in tutte queste 'cornici' lo spazio di confine tra ciò che si rappresenta e il mondo del 'lettore' si allarga misuratamente, precisa una distanza avvicinando mondi che si avviano verso una nuova e reciproca permeabilità.

Buona parte dell'odierno problema storiografico in quest'ambito consiste nel fatto che sulla stessa 'misura' di Boccaccio si trova la posizione critica di Roberto Longhi, nel suo famoso *Giotto spazioso*, dove egli è indirizzato a leggere le novità giottesche come esordi dell'umanistica gloria della pittura italiana, accomunando ancora una volta illusionismo e modernità.

È da questo punto di vista che le colonne e le mensole dipinte da Giotto ad Assisi si presentano come oggetti appartenenti al nostro spazio/tempo, così come i 'coretti segreti' della cappella



Fig. 7, Pietro Lorenzetti, *Il pellicano nutre i suoi piccoli della propria carne*, Assisi, San Francesco, Basilica inferiore.

Scrovegni apparvero a Roberto Longhi nel suo celebre saggio del 1952<sup>8</sup>. L'estetica crociana conduce Longhi a trascurare la dimensione figurale degli oggetti, percepita come un ingombrante apparato allegorico, una inutile intrusione didascalica.

Per Longhi indugiare a cercare nelle 'capellette segrete' padovane un senso allegorico «era il modo più sicuro per trascurarne il senso vero di sottilissimo sistema spaziale». Lo scrisse imputando a Cavalcaselle un indugio nel «cercarvi un senso allegorico», mentre egli aveva segnalato solo «da ciascuna parte un finto ripostiglio, nel quale sostenuta da una funicella nel mezzo è una lanterna accesa, a significare forse come la luce guidi alla virtù e preservi ad un tempo dal vizio»<sup>9</sup>. Longhi vuole essere radicale su questo punto.

Pur inscrivendosi pienamente nell'orbita 'storico artistica', che muove dalle pur lontanissime parole di Boccaccio, Longhi ha comunque il merito di sollevare il problema estetico riguardante i coretti:

Ed è cosa da poco che uscendo fuor di un mondo immaginario, Giotto ci trasporti, con i due brani, nella illusione di un giorno reale? E a che secolo sembra appartenere quel giorno? Perché nulla lasciava arguire che il Trecento pittorico l'avesse mai 'conosciuto'<sup>10</sup>.

La domanda riguardante il tempo a cui appartengono i coretti è una domanda squisitamente estetica, ma la questione sollevata sul fatto che il Trecento pittorico avesse mai conosciuto il presente - «l'illusione di un giorno reale»- conduce naturalmente a storicizzare il problema, e con un fine storiografico forte: segnalare in questo frangente un fenomeno eccezionale, di apertura moderna e quasi anacronistica nell'arte di Giotto. Questa lettura caratterizza la figura di Giotto e le cornici giottesche soprattutto in relazione al loro *futuro* (Tre, Quattro, Cinquecentesco, finanche barocco), in relazione alla funzione 'profetica'<sup>11</sup> che queste invenzioni avranno per l'arte moderna.

---

<sup>8</sup> ROBERTO LONGHI, *Giotto spazioso*, «Paragone», III, 1952, 31, pp. 18-24; ma vedi anche PIETRO TOESCA, *Il Trecento*, Torino, UTET, 1951, p. 476. Per una bibliografia riguardo ai 'coretti segreti' della cappella Scrovegni: IRENE HUECK, *scheda*, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, a cura di Davide Banzato, Giuseppe Basile, Francesca Flores D'Arcais e Anna Maria Spiazzi, Modena, Panini, 2005, pp. 229-231.

<sup>9</sup> GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE - JOSEPH ARCHER CROWE, *Storia della pittura in Italia*, Firenze, Le Monnier, 1886, vol. I, p. 469.

<sup>10</sup> R. LONGHI, *Giotto spazioso* cit., pp. 19-20.

<sup>11</sup> La funzione profetica dell'arte non è un mistico rimando a quel che ancora deve accadere, ma appartiene alla complessità temporale dell'immagine, quanto dell'oggetto storico. La più semplice delle riflessioni in proposito può alludere all'uso che ogni epoca fa dell'arte che eredita dalla propria tradizione, trascinandone i significati in una dimensione che non le apparteneva in origine, ma anche all'inevitabile dispiegarsi dello sguardo sull'arte del passato, come di uno sguardo indirizzato, piegato dalla tradizione a cui quell'arte appartiene, dunque necessariamente guidato a disegnare percorsi di senso all'interno di una storia che altrimenti smarrirebbe la propria leggibilità.



Esiste anche una differente dimensione estetica delle cornici, ma questa preme sulla cultura giottesca dal suo *passato* medievale; la comprensione di ciò comporta la ricostruzione di una diversa immagine del mondo e dello spazio ecclesiastico rispetto a quella moderna, che a volte proiettiamo sul passato senza troppa attenzione.

Supponiamo che sul finire del Duecento possano ancora intendersi valide o significative le condizioni ontologiche ed estetiche espressione di un allegorismo universale (possibilità già allora al tramonto, e, naturalmente, del tutto al di fuori del nostro sistema interpretativo), o anche solo le condizioni poetiche di un allegorismo liturgico, secondo cui le pietre che formano una colonna non sono solo pietre, ma sono *figure* del sacro, sono gli apostoli se le colonne reggono la navata di una chiesa<sup>12</sup>, sono figura di Cristo in quanto pietre<sup>13</sup>, e chissà cos'altro. Didi Huberman afferma ancora valide queste condizioni ontologiche, proprio in relazione a pannelli architettonici dipinti, nel convento domenicano fiorentino di San Marco, più di un secolo dopo i fatti che stiamo discutendo.

La dimensione figurale partecipa a un'estetica della dissomiglianza (la colonna è figura dell'apostolo ma non gli somiglia affatto, in maniera omologa al pane eucaristico, seppure ad un diverso grado: il pane *non somiglia* al corpo di Cristo, esso *è* il corpo di Cristo)<sup>14</sup>.

Il sistema figurale aveva investito ogni oggetto trascinandolo in una foresta di rimandi che inibirebbe qualsiasi tentativo di interpretazione in chiave moderna, poiché in questo mondo non vi sarebbe oggetto, reale o dipinto che sia, che possa rappresentare solo sé stesso, e questa sensibilità potrebbe rimanere in vigore anche se la verosimiglianza delle architetture di contorno giottesche volesse mettere in scena l'abrogazione di tale sistema, almeno a livello visuale.

L'allegorismo *in factis* permette di interpretare fatti realmente accaduti, ma anche fenomeni della natura o qualsiasi evenienza mondana, come figura del sacro, come segno riguardante Cristo o la nostra salvezza. Seppure san Tommaso liquidi questa possibilità, i pellicani continueranno a dilaniarsi il petto nella cimasa dei *Crocifissi* trecenteschi, come si pensava facessero per nutrire i propri piccoli in figura del sacrificio del Signore (*fig. 8*); nella cappella Scrovegni, all'inizio del secolo, si sceglie di inserire tra le immagini figurali a contorno delle storie evangeliche il leone che

---

<sup>12</sup> ERWIN PANOFSKY, *Abbot Suger on the Abbey Church of St Denis and Its Art Treasures*, Princeton, University Press, 1946 (ed. it. *Suger abate di Saint-Denis*, in *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 107-145, in part. p. 128).

<sup>13</sup> GEORGE DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990, pp. 61-66.

<sup>14</sup> DIONIGI L'AREOPAGITA, *De celesti hierarchia*, II, 3 (ed. it. *La gerarchia celeste*, in *Le opere*, trad. a cura di Enrico Turolla, Padova, CEDAM, 1956). Fonte primaria per l'estetica della dissomiglianza è lo Pseudo Dionigi, sempre presente nel medioevo, ma particolarmente in uso in età gotica.



Fig. 8, Giotto, *Il leone resuscita i propri cuccioli*, Padova, Cappella Scrovegni.

A destra: Fig. 9, Giotto, *La Maddalena e Teobaldo Pontano*, Assisi, San Francesco, Cappella della Maddalena.



resuscita i propri cuccioli (fig. 9), poiché l'enciclopedismo medievale aveva affermato che normalmente nascessero morti e, in figura di Cristo, dopo tre giorni potessero tornare alla vita<sup>15</sup>.

Il secolo XIII e in particolare la parola di san Tommaso avevano ricondotto l'allegorismo *in factis*<sup>16</sup> alle sole storie sacre, avviando una sorta di laicizzazione della natura, il superamento della percezione dell'intero universo come testo simbolico. Ma la possibilità di leggere, e di scrivere, molteplici sovrasensi nei testi, negli oggetti o nelle immagini sacre permane anche nei secoli successivi<sup>17</sup>. Dunque cosa ci rassicura, di volta in volta, sulle vere intenzioni rappresentate dagli accordi sottoscritti tra artista e committente fra Due e Trecento su questa instabile materia?

<sup>15</sup> ALDO BERTINI, *Per la conoscenza dei medaglioni che accompagnano le storie della vita di Gesù nella cappella degli Scrovegni*, in *Giotto e il suo tempo*, atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto (Assisi, 24 settembre - 1 ottobre 1967), Roma, De Luca, 1971, pp. 143-147; HEATHER SALE, *Ten overlooked quatrefoils from the Arena chapel*, «Gazette des Beaux Arts», CXXXIV, 1999, 1570, pp. 179-200 (pp. 191-192); A. VOLPE, scheda, in *La Cappella degli Scrovegni* cit., p. 242.

<sup>16</sup> Per l'affermazione «di un'idea di natura come complesso ordinato di fenomeni, oggetto di indagine razionale, fuori dai riferimenti simbolici che avevano caratterizzato la contemplazione della natura nell'alto medioevo» fin dal secolo XII: TULLIO GREGORY, *Riscoperta della natura e nuove scienze nel secolo XII*, in *Storia della filosofia*, a cura di Pietro Rossi e Carlo A. Viano, vol. I, *Il Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 60-77; riedito in ID., *Speculum Naturae. Percorsi del pensiero medievale*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 15-33 e *passim*.

<sup>17</sup> Basti qui fare riferimento alla nota lettera di Dante a Cangrande e alla tradizionale lettura tetrapartita dei testi. UMBERTO ECO, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Roma, Bompiani, 1987, ed. 2009<sup>11</sup>, pp. 159 e *infra*.

L'ambiguità estetica della cornice architettonica può essere estesa all'architettura stessa che la contiene. Nell'estetica medievale il mondo della chiesa, nella sua realtà architettonica, non appartiene del tutto al presente del mondo terreno; tra Due e Trecento si ridisegnano questi luoghi di confine, le soglie oltre le quali ci si affaccia sul sacro, le cornici sull'eterno.

Tornando sul fronte storiografico, anche Richard Krautheimer, uno dei padri dell'iconografia dell'architettura medievale, a quarantacinque anni dalla sua fondamentale apertura<sup>18</sup> avvertiva:

L'abitudine medievale di muoversi simultaneamente su vari livelli di pensiero offre sempre la possibilità di scoprire nell'edificio un significato diverso e inatteso. Se poi questo significato sia stato anche determinante per la forma, è un'altra questione: si tratta di una possibilità che non può mai essere data per certa.

Tuttavia il fatto che la cornice non rappresenti solo sé stessa non la sottrae dalla sua vocazione illusionista, purché si prenda atto del fatto che si tratta di un illusionismo riferito a un mondo terreno diverso dal nostro. In questo sistema la cornice svolge la sua funzione di soglia, di confine, seppure si tratti di un confine fra due paesi di diversa natura rispetto a quelli che la modernità è solita frequentare. Difficile da intendere oggi, poiché la modernità stenta a riconoscere l'esistenza di mondi alternativi, tende a proporre la propria come definitiva condizione epistemologica, pronta ad

accludere in una sorta di normalizzazione i mondi diversi dal proprio; questa attitudine caratterizza la modernità.

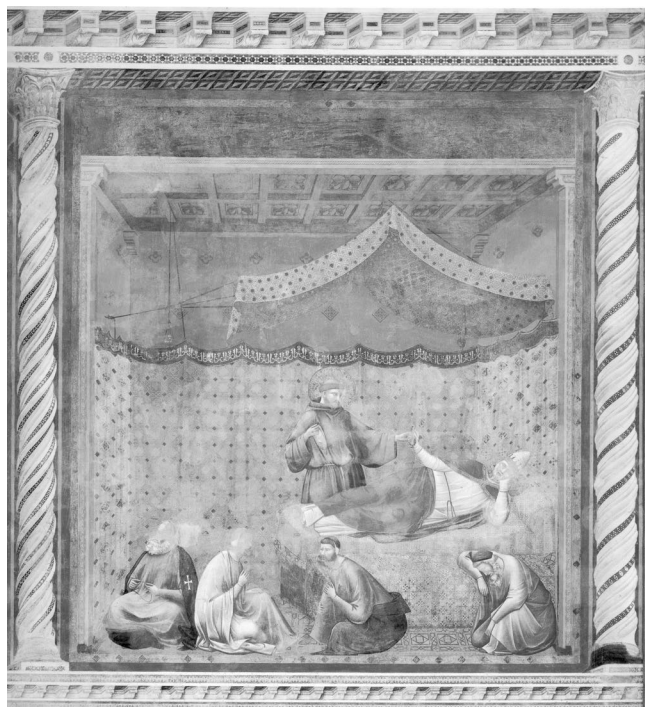


Fig. 10, Giotto, *L'apparizione a Gregorio IX*, Assisi, San Francesco, Basilica superiore.

Fra Due e Trecento si allentano i confini tra mondo visibile e mondo invisibile; l'immagine diventa un varco, una finestra sull'invisibile (la cornice diventa una soglia su cui poggiano fisicamente la Maddalena e Teobaldo Pontano, *fig. 10*). Questa reificazione illusionista dell'effigie del santo e del vovente sembrerebbe una messa a fuoco rispetto al presente attraverso una sua immediata riconoscibilità; con essa si misura, si precisa

<sup>18</sup> RICHARD KRAUTHEIMER, *Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», V, 1942, pp. 1-33. Questa citazione dal *poscritto* a una edizione del 1987, tradotta in italiano in R. KRAUTHEIMER, *Architettura sacra paleocristiana e medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 146.

una distanza nell'avvicinare mondi che finiscono sempre più per somigliarsi.

Nel caso di Assisi, quali furono le intenzioni discusse tra il giovane Giotto ed un coltissimo rappresentante francescano del Papa intorno al 1292? E se anche, per assurdo, potessimo accedere a questa rassicurante notizia e conoscere le vere intenzioni che si trovano a monte di un'opera di così straordinario spessore e significato, non finiremmo probabilmente per perdere il suo senso fondante per la storia dell'arte successiva? Per quel che di 'profetico' essa ha in serbo per la modernità?

Giotto concepì un intero colonnato che funge da cornice alle storie francescane nella Basilica superiore (*fig. 11*); ogni singola colonna tortile dipinta ad Assisi si mostra come oggetto storico in un imprecisabile equilibrio fra il suo passato medievale e figurale e il suo futuro moderno e più semplicemente illusionistico.

Apparirà forse più chiaro il motivo per cui è stato necessario, in alcune occasioni di questo intervento, alludere al punto di vista rispetto a cui si esprimeva una determinata affermazione sulle cornici dipinte: poiché fondamentalmente non esiste 'storia dell'arte' che non riposi nell'alveo della modernità e queste colonne giottesche (proprio come le colonne d'Ercole) segnano il confine di ingresso nella modernità, ma il loro aspetto, una volta superate, non è certo lo stesso di quello che presentavano a chi era ancora sul punto di oltrepassare quella soglia.

Se l'oggetto della ricerca, o il soggetto che ricerca, si trovano o si collocano prima o dopo l'avvento della modernità, i sistemi di giudizio in uso dovrebbero almeno riconsiderare i propri presupposti ermeneutici. La storia dell'arte italiana ha le sue origini, forse, proprio nelle vicende giottesche che qui si discutono, al pari della storiografia che muove dalle osservazioni di Boccaccio sulla capacità illusiva della pittura di Giotto, si concretizza nelle *Vite* vasariane, e via via si dispone ad argomentare scientificamente le proprie istanze in chiave filologica. Tutto ciò si svolge e regge fino all'emergere di paradigmi post-moderni, in relazione ai quali si dovrà considerare l'ipotesi di un superamento delle condizioni che hanno consentito lo sviluppo della disciplina storico artistica<sup>19</sup>.

L'interpretazione odierna di questi fatti è generalmente indirizzata a segnalare quell'evento pittorico in chiave moderna, dunque non appare adatta a considerare problematiche che si pongono in alternativa a quella condizione epistemologica, alternative che si affacciano sia prima che dopo la crescita di quella 'bolla' illusoria che incorniciamo come moderna, e alludo all'illusionismo della

---

<sup>19</sup> In relazione alla crisi - o al mutamento - di civiltà a cui corrisponde anche un problema epistemologico e disciplinare che investe la storia dell'arte, assieme ad altre discipline, cito, per brevità, come saggio di apertura su un problema che la storiografia italiana pare solo ora sul punto di affrontare: HANS BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München, Deutscher, 1983 (ed. it., *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Torino, Einaudi, 1990).

pittura al pari delle corrispondenti illusioni storiciste, accomunando vaste categorie in una sintesi che vorrebbe essere frutto di un pensiero forse avventato, ma non semplicista<sup>20</sup>.

Rispetto al pensiero moderno il prima corrisponde alla prospettiva propriamente medievale, il dopo a quella 'post moderna': non rimane certo il tempo, né esiste forse la possibilità, di precisare oltre la dimensione culturale che oggi, qui, ci accomuna. Quest'ultima potrebbe almeno tentare le proprie sorti al di fuori della condizione storicista, che ineluttabilmente disegna i propri confini *incorniciandoli* nella modernità anche nei suoi più audaci e vivificanti processi di sperimentazione critica, come, appunto, tentò la prosa di Roberto Longhi. In questo frangente ci viene incontro un frammento di Walter Benjamin, che sottraendo l'oggetto storico alla sua normalizzazione storicista lo propone secondo un'immagine dialettica di maggior spessore e significato per i nostri tempi: «Il presente determina nell'oggetto del passato, per afferrarne il nocciolo, il punto in cui si scindono la sua pre- e post-storia»<sup>21</sup>. È quello che ho tentato di fare producendo un'immagine instabile e dialettica della cornice giottesca.

Al pari di Longhi e dell'estetica crociana, che conduce a segnalare nei 'coretti segreti' un'apertura di modernità, ognuno di noi potrebbe interrogarsi sulla propria posizione, o meglio ancora interrogare il significato che consegna a questa sensibilissima area di confine dell'estetica trecentesca, per scoprire qualcosa di sé, della propria (più o meno consapevole) posizione storiografica.

---

<sup>20</sup> Anche Panofsky ribadì in diverse occasioni un caposaldo del suo pensiero, nell'indicare la relazione tra l'apparizione della prospettiva, della filologia e del pensiero storico: «L'uomo medievale non sapeva concepire la civiltà del mondo antico come un fenomeno in sé conchiuso e staccato storicamente dal mondo in cui viveva [...] e come fu impossibile per il medioevo elaborare un sistema prospettico fondato sulla realizzazione di una distanza fissa fra l'occhio e l'oggetto, così fu impossibile per quest'epoca sviluppare un concetto di discipline storiche fondate sulla realizzazione di una distanza fissa tra il presente e il passato classico.» E. PANOFSKY, *The Meaning in the Humanities*, Princeton, University Press, 1940 (ed. it. *Il significato nelle arti visive* cit., p. 8, nota 1).

<sup>21</sup> WALTER BENJAMIN, *Sul concetto di Storia*, a cura di Gianfranco Bonola et Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 126: i curatori citano questo frammento dai *Materiali per il Passagen-Werk*, N 11, 5. Su una linea omologa un passaggio di H. BELTING, *La fine della storia* cit., p. 69: «se l'arte ha una storia, essa esiste oltre l'opera individuale invalidandone almeno in parte la compiutezza: da una lato, con la creazione di opere nuove normalmente "critiche di quelle passate" (Adorno), dall'altro con la trasformazione dell'opera in fenomeno storico la cui sopravvivenza è legata alla ricezione futura».