

**IPERDISEGNI “ANTE LITTERAM”.
NOTE IN MARGINE ALL’USO
DELL’ASTRAZIONE PROLETTICA NELLA
STORIA DELL’ARTE E DELL’ARCHITETTURA**

Paolo Belardi

Università degli Studi di Perugia, Dipartimento
di Ingegneria Civile e Ambientale,
paolo.belardi@unipg.it

Keywords

prolessi; rappresentazione; comunicazione; iperdisegni

Almeno fino alla fine del Quattrocento, la storia dell’arte è segnata dall’uso dell’astrazione prolettica. Talora ai limiti dell’abuso. Laddove, con il termine prolessi (“dal greco *prólepsis*, derivato da *pro-lambánō*: «prendo prima»”) (Dizionario di Retorica e Stilistica, 1995, p. 297), s’intende un particolare strumento di manipolazione descrittiva che, sovvertendo le reali distanze spazio-temporali, consente di anticipare ciò che in realtà, secondo uno schema logico/sintattico ortodosso, dovrebbe seguire o che comunque, in quanto diversamente ubicato, non potrebbe essere ragionevolmente percepito (Giordani, 1973-1974, p. 225): “quando a mezzo del discorso uno si ricorda della fine, e la dice; come al principio del XXIV libro dell’*Iliade* si parla della distruzione di Troia e della morte di Ettore non ancora avvenute” (Ferri, 1928, p. 61) o come nei versi 91-92 de *Le Ricordanze* di Giacomo Leopardi (*La morte è quello/che di cotanta speme oggi m’avanza*), “dove l’anticipazione pone «speme» in una posizione di forte contrasto con «morte», dimostrando il crollo delle illusioni del poeta, al quale non resta altro che sperare nella morte per porre fine alla sua sofferenza” (Dizionario di Retorica e Stilistica, 1995, pp. 297-298). Così come sussistono tre incipit prolettici di grande effetto narrativo ne *La morte* di Ivan Il’ič di Lev Tolstoj, che si apre con l’epilogo della storia ovvero con la morte del protagonista, nel *Barone rampante* di Italo Calvino, che svela la decisione di Cosimo di trascorrere la sua vita sugli alberi senza mai scendere a terra, e in *Cent’anni di solitudine* di Gabriel García Márquez, che anticipa il destino fatale del colonnello Aureliano.

Peraltro, seppure peculiare dell’arte letteraria (e in particolare dell’arte retorica), l’astrazione pro-

lettica segna profondamente anche la storia delle arti figurative, soprattutto relativamente alle età classiche e medievali, quando assurge al rango di tecnica rappresentativa consolidata (Ferri, 1948, pp. 61-80; Robert, 1975). Non a caso Silvio Ferri, ricollegandosi al desiderio “primitivo” di amplificare la comprensibilità narrativa al di là dei limiti imposti dalla veridicità spazio-temporale, rimarca che, per molti secoli, questo desiderio si risolve di fatto nella rappresentazione di “cose lontane, o nascoste, o future [...] donne gravide col feto visibile nel grembo, pesci con un piccolo pesce già formato nel ventre, o anche colla spina visibile, case colle persone che accudiscono ai lavori domestici dentro, ma visibilmente, come se le pareti non ci fossero più, scarpe che lasciano vedere il contorno dei piedi calzati, cavalieri con visibili ambedue le gambe – anche quelle al di là della pancia del cavallo – elefanti con già disegnato sul corpo la trappola in cui per via magica si spera che un giorno o l’altro cadranno, bisonti e felini colle frecce disegnate per intero sul corpo, carri visti dall’alto coi bovi visti – ciascuno – di lato”, in cui cioè “si fanno vedere non già soltanto gli stadi consecutivi di un’azione, ma addirittura ciò che, per interposto diaframma, non sarebbe umanamente possibile vedere” (Ferri, 1948, pp. 61-62).

A ben guardare, l’astrazione prolettica contrasegna gran parte della storia dell’arte classica: dal monumento sepolcrale degli Haterii (in cui la Porta Inferi segnala, con la propria condizione socchiusa, che la scena rappresentata si svolge in realtà all’interno del monumento) al verso di una moneta imperiale dell’età di Massenzio (in cui il ritmo ordinato delle colonne del tempio è squadernato per celebrare la personificazione di Roma). Ma, più ancora, l’astrazione prolettica scandisce con continuità le tappe miliari della storia dell’arte medievale e proto-rinascimentale. Gli esempi sono molteplici e variegati.

Nel mosaico della Cattedrale di Santa Maria Annunziata di Otranto (1163-1165), è anticipata la configurazione finale della torre di Babele, nonostante, nella parte inferiore, alcuni mastri costruttori siano ancora impegnati a voltare l’arco d’ingresso e a predisporre i conci necessari per le poderose strutture murarie di sostruzione.

Nella *Natività di Maria* di Giotto (1303-1305), una donna arretrata sull’uscio porge alla levatrice i panni necessari per il parto, mentre all’interno, nell’ambito di una scena rappresentata in sezio-

ne, Sant'Anna tende le braccia verso la neonata avvolta negli stessi panni.

Nell'*Ultima cena* di Pietro Lorenzetti (1310-1320), in virtù dell'espedito della trasparenza muraria, è possibile intravedere i servi che, in cucina, sfamano gli animali domestici con gli avanzi delle pietanze. Nel *Miracolo del bambino caduto dalla culla* di Simone Martini (1330 ca.), sono riassunte in un unico quadro le tre fasi della vicenda: la morte del bambino caduto dalla culla, l'intervento miracoloso del Beato Agostino Novello e, infine, la processione di ringraziamento dei fedeli.

Nel *Miracolo di San Silvestro* di Maso di Banco (1340 ca.), i maghi compaiono due volte, sia nella condizione di defunti che in quella, evidentemente successiva, di resuscitati.

Nella *Danza di Salome* di Benozzo Gozzoli (1461-1462), le tre fasi della vicenda ovvero la danza di Salome al cospetto di Erode, la conseguente decollazione di Giovanni il Battista e la consegna del macabro trofeo a Erodiade, sono contratte, sia spazialmente che temporalmente, in un'unica immagine. Nel *Polittico di Sant'Emidio* di Carlo Crivelli (1473), la figura della Madonna in trono con il Divino Bambino è sovrastata dall'immagine della Pietà, che proietta un'ombra tragica sulla maternità di Maria. Nella *Madonna con Bambino* di Francesco Bonsignori (1483), la condizione dormiente di Gesù infante, ritratto coricato su un giaciglio lapideo di colore rosso venato, salda idealmente nascita e deposizione.

Nello *Sposalizio della Vergine* di Pietro Vannucci (1501-1504), la cerimonia si svolge in realtà all'interno del tempio rappresentato en abyme, da cui viene traslato all'esterno per renderlo visibile.

L'analisi di questi esempi (il cui elenco è lungo, ma non esaustivo) sollecita una serie di riflessioni. Risulta innanzi tutto evidente che l'astrazione prolettica è sempre perseguita mediante precisi stilemi rappresentativi che, seppure mai codificati, sono consolidati dalla ricorrenza dell'uso: *semae* o *argumenta* di provata efficacia, introdotti con ritualità nelle pur diverse composizioni allo scopo di suggerire al riguardante la corretta interpretazione delle immagini. Tali stilemi consistono generalmente in curiose decostruzioni architettoniche, in figure ritratte affacciate da finestre o intente a varcare la porta di qualche edificio e, soprattutto, in tendaggi sollevati (esemplari, in proposito, due opere pierfrancescane quali il *Sogno di Costantino* e la *Madonna del Parto*) in cui i ten-

daggi segnalano che le due immagini, altrimenti inessenziali, hanno significato in funzione degli eventi futuri (rispettivamente, la battaglia vittoriosa di Costantino con Massenzio e la nascita del Cristo Salvatore); stilema, quello del tendaggio sollevato, che rimanda di per sé al sistema teatrale primitivo dei drappi mobili, che certo "aveva abituati gli occhi e la mente degli spettatori a una interpretazione prolettica" (Ferri, 1948, p. 74) degli accadimenti rappresentati. Mentre le modalità di giustapposizione dei personaggi, in rapporto alle architetture entro le quali si svolgono gli eventi narrati, oscillano sostanzialmente fra due soluzioni-tipo: la trasposizione delle figure all'esterno, lasciando sullo sfondo gli edifici che le contengono, e il mantenimento delle stesse all'interno, rendendo trasparenti le pareti esterne.

Nondimeno gli artisti dell'antichità sembrano fare ricorso all'uso della prolessi nelle occasioni in cui intendono subordinare le esigenze naturalistiche alle finalità contenutistiche e/o didascaliche; ogni qualvolta cioè, avvertendo i limiti impliciti nella rappresentazione bidimensionale, ricercano mezzi espressivi più dinamici e aperti. E le rappresentazioni prolettiche compendiano entrambe le qualità, perché sono di fatto dei veri e propri iperdisegni "ante litteram". Non a caso, se dopo il Quattrocento si riscontrano rarissimi esempi di rappresentazioni prolettiche (forse i capricci del Canaletto, probabilmente le carceri di Giovanni Battista Piranesi e, al più, le aeropitture di Gerardo Dottori), per rintracciare una pari licenziosità spazio-temporale occorre spingersi fino alla contemporaneità e, in particolare, fino ai sofisticati virtuosismi disegnativi consentiti dall'avvento della computergrafica. Un lungo elenco di opere grafiche che, dalle "pre-visioni catastrofiche" di Lebbeus Woods allo "spazio concettuale" di Peter Eisenman fino alle "visioni simultanee" di Zaha Hadid, tendono a debordare dai margini delle antinomie tradizionali (prima/dopo, sopra/sotto, davanti/dietro, dentro/fuori), ostentando un'anacronia narrativa che tradisce una vera e propria impazienza narrativa (Eco, 1994) e che contesta di per sé le certezze rappresentative ereditate da quasi quattrocento anni di classicismo latente (Eisenman, 1992).

Note

1 “Nella retorica classica, la prolessi consiste nel prevenire, confutandole, le eventuali obiezioni dell’interlocutore o comunque nel rendere contemporaneo ad un’azione un evento che, in realtà, è il prodotto dell’azione medesima; mentre, nella letteratura in genere, per prolessi si intende la collocazione di una o più parole prima dell’ordine richiesto dal costrutto ordinario”. La prolessi linguistica consiste invece nella “anticipazione sotto stimolo espressivo o affettivo di una parte della preposizione o del periodo che secondo il tipo normale (pseudologico) del discorso dovrebbe essere collocato in posizione posteriore” (*Grande Dizionario Enciclopedico*, 1960, p. 508). In proposito, cfr. anche Genette, 1972.