

La distinzione tra fantasia e immaginazione, termini spesso usati come sinonimi, è secondo Benedetto Croce¹ da intendersi nel senso che fantasia è "la potenza creatrice di poesia, cioè la capacità di convertire il sentimento in plastico fantasma, o intuizione" e l'immaginazione è una "capacità diversa e inferiore che ha carattere meramente combinatorio".

L'immaginazione, resa possibile dall'accumulo di esperienze percettive, è una qualità insita nell'uomo che si esplica nel vedere mentalmente figure o composizioni di oggetti non avvertibili contemporaneamente attraverso le sensazioni.

Quando si innesca questo processo, il soggetto elabora in una nuova struttura particolare, contenuti percettivi già esperiti. Nell'*immaginazione creativa*, come viene definita dagli psicologi² per differenziarla dall'*immaginazione imitativa*, il soggetto compone una nuova e originale strutturazione quale ad esempio una creazione artistica.

Quando queste forme vengono fissate su un supporto attraverso segni grafici, nasce il "progetto" e nascono anche le vedute immaginarie di architetture e scene urbane rappresentate nelle tarsie rinascimentali.

Tarsie lignee

Il periodo che va dal 1470 al 1520 è riconosciuto dagli studiosi come l'età d'oro delle tarsie; maestri lignari si dedicarono a questo lavoro che consisteva nel commettere tasselli o lamine di legno seguendo nei colori e nelle forme le diverse parti di un disegno precedentemente preparato.

Il cartone sul quale era raffigurato il disegno da eseguire veniva ritagliato nei contorni dei diversi elementi e sulle sagome così ottenute venivano sovrapposte, tramite scalpelli o arnesi affilatissimi, lamine di differenti legni quali il pioppo, l'acero, il bosso, il cipresso, il fusaggine o silio citato dal Vasari, o legni tratti da alberi da frutto come l'olivo, il noce. Tali legni venivano fissati col mastice su un supporto ligneo generalmente in noce ottenendo così un intarsio detto alla *certosina*, viceversa se i

tasselli venivano racchiusi in un telaio senza l'impiego di colla, l'intarsio veniva chiamato a *secco*.

I soggetti rappresentati negli intarsi su stalli, porte e mobili, si possono generalmente suddividere in tre forme decorative, che come nota André Chastel sono altrettanti aspetti preliminari del trompe-l'oeil: il *falso armadio* che, semiaperto, scopre una "natura morta", la *finestra illusoria* che inquadra una veduta prospettica urbana, la *finta nicchia* che staglia la collocazione di una statua di santo o di figura allegorica.

In questi aspetti, ci suggerisce ancora Chastel: "la tarsia prefigura la comparsa delle classiche categorie pittoriche; la natura morta, il paesaggio (urbano o di natura), il ritratto (o la figura agiografica)"³.

Accanto a questi tre gruppi, giova ricordare anche le tarsie puramente geometriche con disegni poligonali a combinare minuti temi decorativi composte a riquadri a cerchi, a rosette per abbellire mobili ed armadi.

Ma qual'è il rapporto esistente tra il disegno preparatorio e l'opera lignaria compiuta? Appare ormai superata la tesi che vedeva nella tarsia una sorta di subordinazione nei confronti del cartone; l'opera realizzata non è solo la traduzione di un impianto grafico, è essa stessa un'espressione d'arte autonoma nella quale il cartone è solamente una fase, importante sì, ma solo un momento della realizzazione della tarsia. Non bisogna rammaricarsi, come osserva Francesco Arcangeli, se i disegni non sono più in nostro possesso, perché andati perduti pressoché tutti, "il risultato che ci sta, leggibilmente, sotto gli occhi, è uno; cosicché a noi, in sede di impressione e di critica aderenza ad essa, spetta soltanto il conformarci alla qualità interna di quel risultato"⁴.

Era il più delle volte, l'intagliatore stesso che commissionava il disegno al pittore, mentre è questione aperta lo stabilire gli ambiti di competenza tra le due categorie di artisti per quanto riguardava l'esecuzione finale del cartone. Secondo alcuni studiosi le figure erano d'appannaggio del pittore, mentre la caratterizzazione architettonica era il campo per liberare la capacità inven-

¹Cfr. B. Croce, *Fantasia e immaginazione*, in «Quaderni della città», n. 15, 1949.

²Cfr. J. P. Guilford, *Creative abilities in the arts*, in «Psychol Review», n. 64, 1957.

³A. Chastel, *Musaici di legname cioè di tarsie*, in "Nelle città di legno", Franco Maria Ricci, n. 50, 1987.

⁴F. Arcangeli, *Tarsie*, Tuminelli, Roma 1942, p. 4.

tiva del maestro di legname; di parere opposto sono altri critici che vedevano anche nell'impianto scenico prospettico l'intervento del pittore lasciando all'intarsiatore la sola sapiente ed abile opera di trasposizione del grafico sulla tavoletta di legno.

Le tarsie appartenenti al dossale, al coro e alla spalliera della Cappella dell'Arca nella Basilica di San Domenico a Bologna, realizzate da Fra' Damiano Zambelli tra il 1526 e il 1547 anno della sua morte (il coro verrà ultimato solo nel 1551), presentano - in tutti e tre i gruppi lignei - intarsi del tipo a "finestra illusoria" che si possono, a loro volta, suddividere in tre ordini: *architettonici*, nei quali è presente un solo volume architettonico predominante; *urbani*, rappresentazioni di ambienti cittadini, *paesaggistici*, raffigurazioni di natura e scorci di borghi in lontananza.

Analisi geometrica

L'osservazione delle tarsie *architettoniche* ed urbane pone la domanda sulla natura delle immagini rappresentate in esse.

Le prospettive intagliate si possono riferire solamente a puri esercizi prospettici? Ed in questo caso quali finalità si prefiggono? Sono riscontrabili in esse strette attinenze con le scene teatrali, o ritraggono forse luoghi reali di città? Gli spazi urbani e le architetture rappresentate sono regolati da un proporzionamento logico e corretto?

Nelle vedute urbane, l'osservatore è posto generalmente al centro dello spazio costruito, in asse con una via lastricata sulla quale prospettano le facciate di edifici che convergono in modo eloquente verso il punto di fuga.

"L'armatura geometrica", come sottolinea Chastel, "è resa evidente grazie al piano orizzontale della scacchiera, che produce senza sforzo un magnifico lastricato; le ortogonali guidano meccanicamente l'occhio verso il punto di fuga, che quasi sempre coincide con un edificio centrale oppure un ingombro importante su un edificio bersaglio"⁵.

Lo sguardo che percorre la superficie lineare, sembra muoversi in direzione della

profondità, rallentato dalle interruzioni delle vie secondarie trasversali e dai leggeri sfalsamenti planimetrici degli edifici.

Condizione necessaria, per la prospettiva artificiale, è che l'osservatore guardi la scena con occhio unico, fisso e ad una distanza determinata. Seguendo questi accorgimenti l'illusione della realtà raggiungerà l'intensità massima.

Di regola la distanza dall'osservatore dal quadro (distanza principale), è vicina a due volte la sua larghezza o di poco inferiore.

John White ha approfondito questo aspetto; il critico inglese osserva che: "un punto di vista abbastanza ravvicinato possiede una serie di vantaggi, poiché le ortogonali, o le linee che corrono in profondità, acquistano la massima estensione possibile. Di conseguenza esse sono capaci di creare sensazioni di straordinaria profondità, conservando al tempo stesso notevolissime proprietà di superficie; e conferiscono anche un massimo di chiarezza alle superfici in prospettiva, siano esse soffitti, pareti, o, più specialmente, pavimenti o piani del terreno. Ogni elemento è ben visibile, mentre analoga chiarezza acquista la disposizione di figure od oggetti posti su tali pavimenti o piani del terreno"⁶. Se tale distanza però si accorcia troppo, il ripido pendio del piano del terreno può risultare scomodo per il collocamento delle figure. Altresì con una distanza pari a tre volte la larghezza, le superfici in scorcio prospettico diventano più brevi e il senso di profondità è più stimolante per l'osservatore ma anche più limitato. In sostanza la proporzione più idonea sembra essere quella che risponde al rapporto di uno a uno o di uno e mezzo a uno.

"Il punto di vista ravvicinato", prosegue White, "ha anche un altro vantaggio: esso procura allo spettatore un senso di immediatezza, di vicinanza al fatto rappresentato o di inclusione nella scena dipinta".

Nelle tarsie prese in esame, il rapporto tra la distanza principale e la larghezza della tavola intarsiata è in media pari a 1,64; rispondendo così in maniera più che soddisfacente alle condizioni per il conseguimento sia di un effetto di sfondamento del-

⁵A. Chastel, *Mosaici di legname* cit.

⁶J. White, *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*, il Saggiatore, Milano 1971, pp. 259-260.