



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 7

AÑO 2019
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2019
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

7

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.7.2019>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2019

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 7 2019

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DOSSIER

**L'APELLE VITRUVIANO: RIFLESSIONI SULLA CULTURA
ARCHITETTONICA DEI PITTORI NELLA PRIMA ETÀ MODERNA**

Edito da Filippo Camerota

**THE VITRUVIAN APELLES: THOUGHTS ON
THE ARCHITECTURAL CULTURE OF PAINTERS
IN THE EARLY MODERN AGE**

Edited by Filippo Camerota

**EL APELLES VITRUVIANO: REFLEXIONES EN TORNO
A LA CULTURA ARQUITECTÓNICA DE LOS PINTORES
DE LA EDAD MODERNA**

Editado por Filippo Camerota



UNKNOWN PAINTER OF CENTRAL ITALY, *IDEAL CITY*, XV-XVI CENTURY, URBINO, GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE.

INTRODUZIONE. LA PROSPETTIVA COME TEMA VITRUVIANO

INTRODUCTION. PERSPECTIVE AS A VITRUVIAN THEME

Filippo Camerota¹

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.26188>

Sommario

Con la diffusione della prospettiva lineare, l'architettura divenne uno dei principali temi di studio degli artisti rinascimentali. La necessità di rappresentare architetture credibili impose ai pittori di imparare a disegnare come gli architetti, combinando piante e alzati e applicando le regole proporzionali e morfologiche tramandate da Vitruvio. I trattati di prospettiva accolsero sistematicamente mirate istruzioni sul disegno degli edifici, così come i trattati di architettura dedicarono spazio alla rappresentazione prospettica, considerandola come una disciplina corrispondente a ciò che Vitruvio chiamava «scaenographia». A sancire lo stretto legame tra la prospettiva dei pittori e la scenografia vitruviana fu principalmente Daniele Barbaro che compose il suo celebre trattato di prospettiva come approfondimento del tema che tanto lo aveva impegnato nel suo altrettanto celebre commento a Vitruvio.

Parole chiave

Prospettiva lineare; Architettura; Proporzioni; Geometria; Disegno, Vitruvio; Scenografia.

Abstract

With the spread of linear perspective, architecture became one of the main disciplines studied by Renaissance artists. The need to represent credible architecture forced painters to learn how to draw like architects, combining plans and elevations and applying the proportional and morphological rules handed down by Vitruvius. The treatises of perspective systematically welcomed instructions on the design of buildings, just as the architectural treatises dedicated space to perspective representation, considering it as a discipline corresponding to what Vitruvius called «scaenographia». To establish the close link between the perspective of painters and the Vitruvian scenography was mainly Daniele Barbaro who composed his

1. Vice Direttore e Responsabile delle Collezioni, Museo Galileo, Firenze. C. e.: f.camerota@museogalileo.it

famous treatise on perspective as a deepening of the theme that had so busy him in his equally famous commentary on Vitruvius.

Keywords

Linear perspective; Architecture; Proportions; Geometry; Drawing methods; Vitruvius; Scenography.

.....

LA NOTA DI SARCASMO con cui Andrea Pozzo replicò alle critiche ricevute sulla finta cupola di Sant'Ignazio, è una pillola di leggerezza che stempera sul finale il rigore geometrico del suo celebre trattato di prospettiva «per i pittori e per gli architetti». A chi lo accusava di aver dipinto le colonne di sostegno della cupola poggianti a sbalzo «sopra mensole» (Figura 1), rispondeva con le parole di un amico pittore «il quale si obbligò a rifar tutte le spese, ogni volta che fiaccandosi le mensole, le povere colonne venissero giù a rompicollo»². Al di là del tono divertito con cui il gesuita rispondeva ai suoi detrattori, è sintomatico il fatto che le sue architetture illusorie venissero sottoposte a un esame critico così stringente, come se fossero edifici realmente costruiti. Francesco Milizia era «stupefatto [di] come costui abbia potuto sì follemente vaneggiare», suggerendo solo a «chi vuol essere architetto alla rovescia» di studiare «l'architettura di Fra' Pozzo»³; mentre Francesco Maria Preti vide in quei dipinti illusionistici «l'ultimo tracollo all'architettura»⁴. Il potere persuasivo dell'illusione prospettica aveva di fatto raggiunto un livello di perfezione tale da non poter esser ignorato in un contesto architettonico. «La Prospettiva degli Aedifici, di cui trattiamo – spiegava Pozzo ai suoi lettori – non può haver bellezza e proportione, se non le prende dall'Architettura» e spronava di conseguenza i pittori ad appropriarsi con decisione del linguaggio architettonico. Era il segno evidente di un processo culturale che fin dalla prima diffusione della prospettiva pittorica, impose ai pittori competenze precedentemente riservate ai matematici e agli architetti. Per almeno tre secoli Euclide e Vitruvio furono le autorità del mondo antico che affiancarono il nome di Apelle nella costruzione teorica del concetto di Disegno come sintesi delle arti.

«Apelle dei nostri tempi» è l'appellativo che contrassegnò la fama di molti pittori moderni⁵. Leon Battista Alberti scrisse il *De pictura* quasi identificandosi con l'antico maestro, noto ai posteri anche per il suo impegno teorico: «Dicono che Apelle scrisse a Pelleo de pittura»⁶. Lorenzo Ghiberti affermava di essere stato educato secondo la «legge degli Atheniesi» e legittimò il nuovo corso della pittura moderna riconoscendo ad Apelle il primato nell'arte della prospettiva: «volendo mostrare Apelle la nobiltà dell'arte della pictura – si riferisce alla mitica gara con Protogene – e quanto egli era egregio in essa, tolse il pennello e compuose una conclusione in prospettiva appartenente all'arte della pictura»⁷. L'aneddoto tramandato da Plinio

2. POZZO, Andrea: *Perspectiva pictorum atque architectorum – Prospettiva de' pittori e architetti*. Roma, Joannis Jacobi Komarek, 1693, figura 91.

3. MILIZIA, Francesco: *Andrea Pozzo*, in *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Parma, Stamperia Reale, 1781, p. 276.

4. PRETI, Francesco Maria: *Elementi di architettura*. Venezia, Gatti, 1780.

5. Così furono chiamati Hans Holbein il Giovane, Guido Reni il Cavalier D'Arpino, Carlo Maratta e Anton Raphael Mengs.

6. BERTOLINI, Lucia (ed.): *Leon Battista Alberti. De pictura (redazione volgare)*. Edizione Nazionale delle opere di Leon Battista Alberti. Firenze, Edizioni Polistampa, 2011, II, 2, p. 252.

7. BARTOLI, Lorenzo (ed.): *Lorenzo Ghiberti. I Commentarii (Biblioteca Nazionale centrale di Firenze, II, I, 333)*. Firenze, Giunti, 1998, I, VIII.11, p. 74.

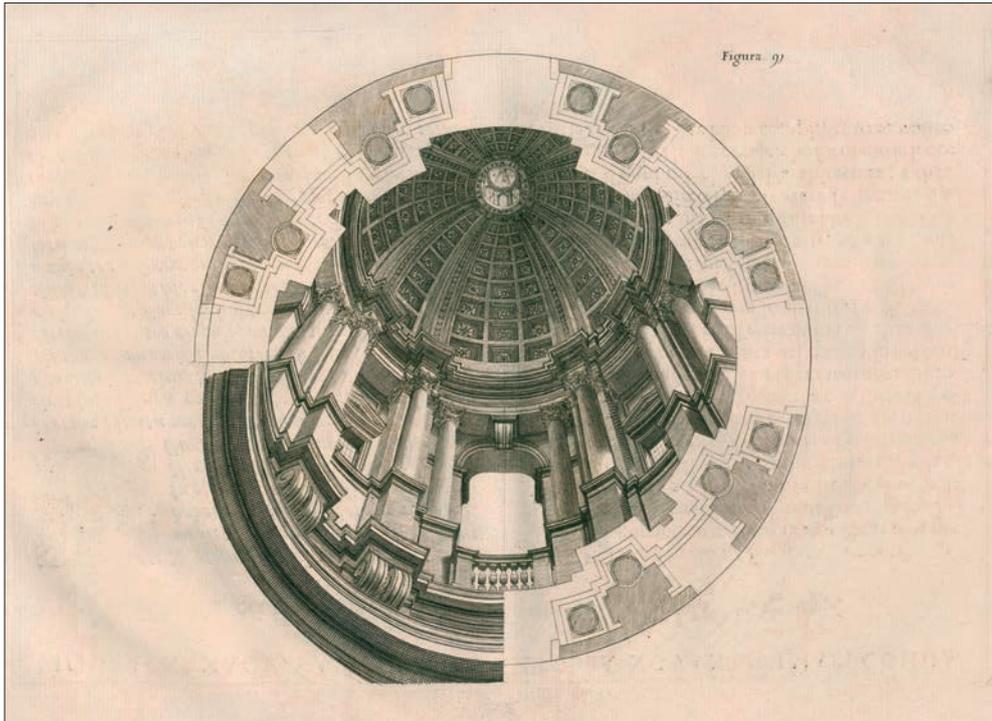


FIGURA 1. ANDREA POZZO, *PERSPECTIVA PICTORUM ATQUE ARCHITECTORUM – PROSPETTIVA DE' PITTORI E ARCHITETTI*, ROMA, JOANNIS JACOBI KOMAREK, 1693, FIGURA 91, LA FINITA CUPOLA DI SANT'IGNAZIO A ROMA

il Vecchio parla di un quadro fatto di sole linee, sottilissime e perfette come quelle che contraddistinguono il segno grafico di Piero della Francesca, oggi noto solo attraverso gli impeccabili disegni del *De prospectiva pingendi*. Come Apelle, che ritrasse re Antigono di profilo per nascondere la mancanza di un occhio perduto in battaglia, Piero dipinse di profilo il duca Federico da Montefeltro, vittima della stessa deturpante ferita di guerra. Più espliciti sono i dipinti di Botticelli che interpretò alcuni mitici capolavori dell'antico maestro, come la *Calunnia* e la *Nascita di Venere* (Afrodite Anadiomene). Raffaello si autoritrasse nelle vesti di Apelle tra i membri della *Scuola di Atene*, Albrecht Dürer fu indicato da Erasmo come l'artista che superò la grandezza dell'antico maestro, mentre Hans Holbein il Giovane assunse il nome di Apelle nei circoli umanistici della cerchia erasmiana⁸.

L'identificazione di Apelle come maestro di prospettiva, secondo il citato passo di Ghiberti, pone inevitabilmente la pittura in relazione alla geometria e all'architettura, due discipline senza le quali nessun maestro di prospettiva, e perciò nessun pittore moderno, si sarebbe potuto definire tale. Il «nuovo Apelle», dunque, non poteva non confrontarsi con altre due autorità del passato, vale a dire Euclide e Vitruvio, due nomi che, di fatto, segnarono profondamente la cultura scientifica dell'artista rinascimentale. La cultura euclidea rappresentava il fondamento imprescindibile della nuova arte prospettica le cui radici si ancoravano saldamente alle due opere maggiori del matematico alessandrino, gli *Elementi* e l'*Ottica*. La

8. BUCK, Stephanie: *Hans Holbein*. Cologne, Könemann, 1999, 50, p. 112.

cultura architettonica era un necessario complemento di quell'arte, poiché l'oggetto principale della rappresentazione era proprio l'architettura o, meglio, quell'aspetto degli edifici che il *De architectura* di Vitruvio identificava con il termine «venustas» e che si esprimeva soprattutto attraverso la struttura morfologica e proporzionale degli ordini classici. Se l'architettura dipinta di Masaccio trova un riscontro diretto nell'architettura costruita dell'amico Brunelleschi⁹, configurandosi quasi come un 'disegno dal vero' (Figura 2), in altri casi ci troviamo di fronte alla rappresentazione

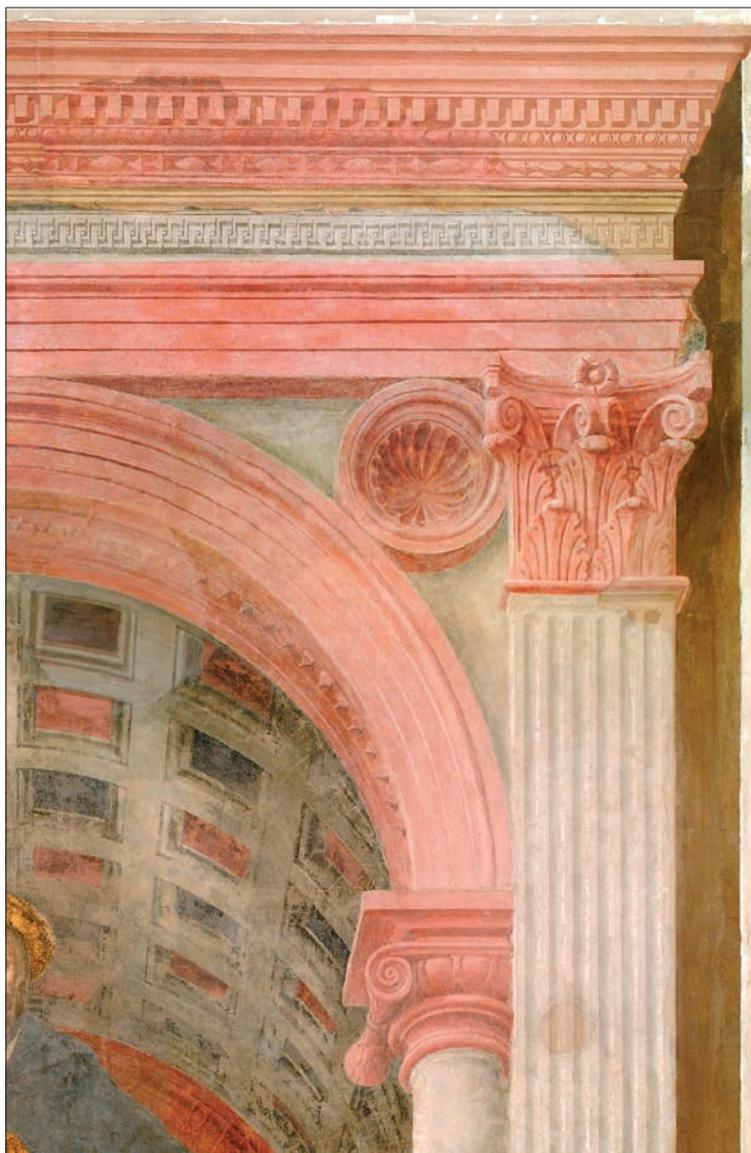


FIGURA 2. MASACCIO, *TRINITÀ*, AFFRESCO, C. 1427, FIRENZE, SANTA MARIA NOVELLA, PARTICOLARE DELL'ARCHITETTURA.

9. DI TEODORO, Francesco Paolo: «L'architettura della Trinità», in CAMEROTA, Filippo (ed.), *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi). Firenze, Giunti, 2001, pp. 47-51.



FIGURA 3. M.L. VITRUVIO POLLIONE DE ARCHITECTURA ... [ED.: FRANCESCO LUTIO DURANTINO], VENEZIA, GIOVANNI ANTONIO E PIERO DA SABIO, 1524, VI, 62, PROSPETTIVA DI UN ATRIO TESTUDINATO.

figurata di precetti e norme tramandate attraverso l'interpretazione critica dell'opera di Vitruvio. E' il caso di Piero della Francesca, come mette in luce in questo dossier Francesco Paolo di Teodoro, ma anche di Dürer, come illustra il saggio di Giovanni Maria Fara, e di Raffaello la cui collaborazione con il filologo Fabio Calvo per la traduzione del *De architectura* di Vitruvio resta uno degli episodi più significativi del tema che stiamo esaminando¹⁰.

E' a Raffaello che dobbiamo la prima lucida riflessione sulle caratteristiche del disegno di architettura. Come leggiamo nella lettera a Leone X, «El disegno, adonque, delli edifici pertenerente a l'architetto si divide in tre parti, delle quali la prima si è la pianta o voglian dire el disegno piano; la seconda si è la parete di fuori con li suoi ornamenti. La terza è la parete di dentro, pur con li suoi ornamenti...»¹¹. Le tre parti richiamano chiaramente le tre »species« vitruviane, con la differenza che all'*ichnographia* e *orthographia*, Raffaello aggiunge «la parete

di dentro», cioè la sezione. La *scaenographia* vitruviana, che Raffello interpreta come «prospettiva», è da lui considerata come un metodo pittorico utile all'architetto solo nella fase progettuale: «E benché questo modo di disegno in prospettiva sia proprio del pittore, è tuttavia conveniente anche all'architetto, perché, come al pittore conviene conoscere l'architettura per saper disegnare gli ornamenti ben misurati e con le loro proporzioni, così all'architetto si richiede la conoscenza della prospettiva, attraverso il cui esercizio potrà immaginare meglio l'edificio con i suoi ornamenti» (Figura 3)¹². La trasmissione dell'idea architettonica è invece affidata totalmente alle proiezioni ortogonali: «E in tali disegni non si diminuisca... Perché l'architetto dalla linea diminuita non può prendere alcuna giusta misura, cosa necessaria a tale artificio che vuole tutte le misure perfette in fatto e tirate con linee parallele; non con quelle che sembrano e non sono...»¹³.

La differenza tra il disegno del pittore e quello dell'architetto era stata sottolineata già da Alberti nel *De re aedificatoria*, là dove suggeriva all'architetto di

10. FONTANA, Vincenzo e MORACCHIELLO, Paolo (eds.): *Vitruvio e Raffaello. Il «De architectura» di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo ravennate*. Roma, Officina, 1975.

11. La citazione è tratta dall'esemplare di Monaco (M, XVIII); v. DI TEODORO, Francesco Paolo: *Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X*. Bologna, Minerva, 2003, pp. 141-142.

12. FONTANA, Vincenzo e MORACCHIELLO, Paolo (eds.): *Op. Cit.* 1, 2, p. 2.

13. *Ibidem*.

evitare le ombreggiature e gli scorci prospettici, elementi tipici del disegno pittorico, per affidare il proprio disegno alla sola rappresentazione «di angoli reali e di linee non variabili: come chi vuole che l'opera sua non sia giudicata in base a illusorie parvenze, bensì valutata esattamente in base a misure controllabili»¹⁴. Per Raffaello che indubbiamente condivideva l'opinione di Alberti, «al pittore conviene conoscere l'architettura» in modo da poter svolgere con competenza il proprio lavoro fin dalle fasi preliminari. Oltre ad abbozzare la composizione della 'storia', il pittore doveva saper progettare e rappresentare gli edifici in pianta e alzato, con le giuste proporzioni e il rispetto delle caratteristiche morfologiche proprie degli ornamenti architettonici. La geometria prospettica interveniva solo in un secondo momento ed era efficace solo se la fase preparatoria era stata svolta in modo adeguato. Prima di vestire i panni del pittore, dunque, l'artista doveva indossare quelli dell'architetto.

Le due professioni in alcuni casi erano perfettamente integrate, tanto da consentire l'emergenza di categorie professionali specializzate nella rappresentazione dell'architettura. I cosiddetti «maestri di prospettiva», ad esempio, ossia gli intarsiatori, furono eccellenti progettisti di

vedute architettoniche (Figura 4). Le loro creazioni non raffiguravano 'storie' ma solo spazi architettonici o urbani pensati e progettati in funzione della loro migliore resa prospettica. La dimensione visuale dell'architettura si consolidò con queste creazioni, favorendo la produzione pittorica delle cosiddette 'città ideali', e manifestandosi attraverso il forte impatto illusionistico della scenografia teatrale e del quadraturismo. È attraverso queste professioni che prende forma il profilo dell'«Apelle vitruviano», il pittore-architetto che trova nella disciplina prospettica l'elemento catalizzante della propria arte.

Nel suo trattato di prospettiva, Piero della Francesca si era limitato a descrivere la morfologia e le proporzioni di due soli elementi architettonici, la base attica e



FIGURA 4. FRA GIOVANNI DA VERONA, VEDUTA PROSPETTICA CON ARCO DI TRIONFO, 1518-1525, SACRESTIA DI SANTA MARIA IN ORGANO, VERONA.

14. ORLANDI, Giovanni e PORTOGHESI, Paolo (eds.): *Leon Battista Alberti. De re aedificatoria*, 2 voll. Milano, Il Polifilo, 1966, II, p. 98.

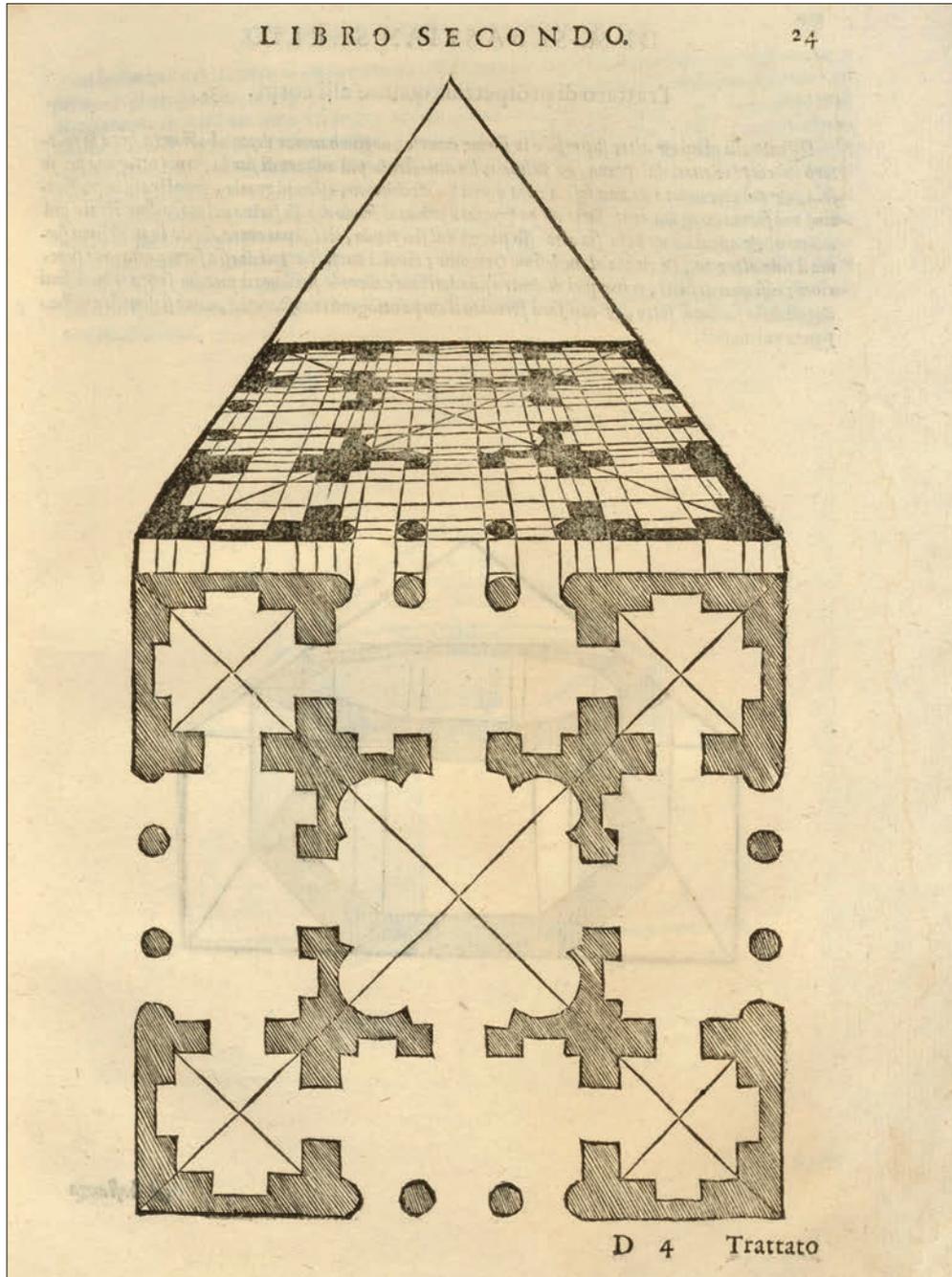


FIGURA 5. SEBASTIANO SERLIO, *TUTTE L'OPERE D'ARCHITETTURA...*, FRANCESCO DE' FRANCESCHI, VENEZIA, 1584, *SECONDO LIBRO* [PARIGI, 1545], 24R, RAPPRESENTAZIONE PROSPETTICA DELLA PIANTA DI UN EDIFICIO.

il capitello composito. Albrecht Dürer fece precedere le sue istruzioni sul disegno prospettico da un corposo trattato di geometria pratica per il disegno di elementi ornamentali per l'architettura: volute, colonne tortili, pinnacoli, iscrizioni, basi e capitelli. Sebastiano Serlio si spinse oltre, illustrando piante di palazzi (Figura 5), portici, facciate e concludendo il secondo dei suoi *Sette Libri di architettura*, quello

dedicato alla prospettiva, con la rappresentazione delle scene teatrali descritte da Vitruvio. Proprio Vitruvio legittimava l'inserimento della prospettiva nel contesto di un trattato di architettura, poiché la «perspectiva – scrive Serlio – è quella cosa che Vitruvio domanda scenographia»¹⁵. L'identificazione di quella discussa specie della *dispositio* vitruviana con la prospettiva dei pittori era uno dei problemi filologici che occupavano la mente dei traduttori e commentatori del *De architectura*. Per Raffaello e Fabio Calvo la «scenografia è la veduta in prospectiva, over la dimostrazione dell'ordine interno dello edificio che se ha da fare acordato col defora»¹⁶. E questa era anche la lettura di Serlio che intrecciò a tal punto le competenze del pittore e quelle dell'architetto da renderle sostanzialmente inscindibili: «il prospettivo non farà cosa alcuna senza l'Architettura, ne l'Architetto senza prospettiva»¹⁷.

L'idea di considerare la prospettiva come un tema vitruviano contraddistingue in particolare modo il trattato di Daniele Barbaro, uno dei più diffusi e influenti testi prospettici del Cinquecento. La composizione de *La pratica della prospettiva* maturò nella mente del Patriarca eletto di Aquileia mentre lavorava alla prima edizione de *I Dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*, uscita a Venezia nel 1556. A stimolare il suo interesse in questo settore della cultura artistica era il desiderio di colmare una lacuna del testo vitruviano circa le tecniche necessarie alla costruzione delle scene teatrali di cui si legge al capitolo VIII del quinto libro. Vitruvio si era limitato a descrivere la tipologia delle scene secondo i caratteri della tragedia, della commedia e del dramma satiresco ma i commentatori moderni si rivolgevano a quel capitolo per indicare il campo di applicazione della terza specie della *dispositio*, la «scaenographia», un metodo di rappresentazione descritto nel primo libro, solitamente interpretato come «prospettiva»:

Quelli, che interpretano quella parola, che è posta nel primo Libro detta Sciographia – scrive Barbaro – et che intendono in quel luogo, dove si tratta delle specie della Dispositione, la Prospettiva, confermano la loro opinione con questa parte dell'ottavo capitolo del presente Libro... Molti ancho letto hanno Scenographia, et hanno inteso lo istesso, cioè l'arte di far le Scene; la qual arte ricerca mirabilmente l'uso della Prospettiva¹⁸.

Secondo Vitruvio, le regole di questo metodo di rappresentazione furono definite nel V secolo a.C. da due dei teorici più impegnati nel dibattito sulla natura della visione, Democrito e Anassagora, che avrebbero tratto spunto da una memoria scritta

15. FIORE, Francesco Paolo (ed.): *Sebastiano Serlio. L'architettura. I libri I-VII e Extraordinario nelle prime edizioni*. Milano, Il Polifilo, 2001, *Libro Secondo. Parigi (1545)*, 25r. Vedi anche GROS, Pierre (ed.): *Vitruvio. De architectura*, 2 voll. Torino, Einaudi, 1997, I, 2, 2: «Species dispositionis, quae graece dicuntur ιδεαι, sunt hae, ichnographia orthographia scaenographia [...] Item scaenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsus [Gli aspetti della disposizione, quelli che in greco si definiscono *idéai*, sono i seguenti: icnografia, ortografia, scenografia [...] Per scenografia poi si intende lo schizzo della facciata e dei lati che si allontanano sullo sfondo, con la convergenza di tutte le linee verso il centro della circonferenza]».

16. FONTANA, Vincenzo e MORACCHIELLO, Paolo (eds.): *Op. Cit.* pp. 78-79.

17. FIORE, Francesco Paolo (ed.): *Op. Cit.* 25v.

18. BARBARO, Daniele: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquilegia*. Venezia, Francesco Marcolini, 1556, V, VIII, p. 157.

dal pittore Agatarco di Samo su una scena dipinta per una tragedia di Eschilo¹⁹. Quelle antiche fonti, tuttavia, erano andate perdute e Vitruvio aveva appena sfiorato l'argomento. Il trattato nasceva, pertanto, come approfondimento di questo tema, ed è proprio nel commento al citato capitolo del quinto libro, *Di tre sorte di scene*, che nel 1556 Barbaro era già in grado di presentare al lettore un ben articolato piano dell'opera. A quella data la stesura del trattato prevedeva una composizione in cinque libri: il primo dedicato ai principi ottico-geometrici, il secondo al disegno prospettico delle figure piane (*ichnographia*), il terzo al disegno dei corpi (*orthographia*), il quarto alla rappresentazione degli edifici con i loro ornamenti (*scaenographia*), e l'ultimo ad alcuni temi particolari del disegno prospettico, come la proiezione delle ombre, gli strumenti e l'anamorfofi.

[...] però io ho partito quell'opera in cinque volumi. Nel primo de i quali io ho gettati i fondamenti della Prospettiva, & dato le regole generali della pratica di essa, & diffinire, dividere, e dimostrare quanto alla detta ragione è necessario, accioche senza dubitatione l'huomo possa porre la veduta in proprio, & accommodato luogo, accioche non venghino di quelli errori, che di sopra ho detto. Et cosi nella prima parte i precetti, la vista, & i quadrati si pongono. Nel secondo se insegna la Dispositione de i piani regolari, & irregolari, in squadra, & fuor di squadra, & i perfetti di qualunque corpo si sia. Nel terzo sono le misure de i corpi, accioche volendo noi da i piani perfetti tirare i piani di Prospettiva, & da questi levar i detti corpi, sappiamo le misure loro. Nel quarto si dimostra il modo di levar i corpi secondo le altezze loro, & qui si tratterà delle tre sorti delle Scene predette, come si hanno a levare, & de i corpi mathematici, de i loro tagli, rilievi, e piegature, dal che ne nascerà una pratica meravigliosa, & una grande utilità per molte cose, che & per adornamento, & per commodo ci vengono tutto di per le mani. Nella quinta & ultima parte si tratta dell'ombreggiare, de i lumi, d'alcuni strumenti della Prospettiva, & d'alcune altre maniere di questa pratica, come molte cose si dipingono, che non si possono vedere, se non in un certo, & determinato punto, ò con ispecchi, ò con traguardi, ò con altre sorti di vedere²⁰.

Dodici anni dopo, quando l'opera fu pubblicata nel 1568, la divisione in cinque libri aveva lasciato il posto a una suddivisione in nove parti che includevano altri due temi vitruviani non considerati precedentemente: le misure del corpo umano, di cui si legge nel terzo libro del *De architectura*, e il planisfero, tema specifico dell'intero nono libro dedicato alla gnomonica.

Quando Barbaro decise di scrivere il trattato di prospettiva, le sue cognizioni ottico-geometriche erano tali da richiedere l'aiuto di un precettore che «in questa cosa» gli «potesse dar lume»²¹. Scelse quindi di avvalersi degli insegnamenti di un autorevole matematico dell'Università di Padova, Giovanni Zamberti, ben noto nei

19. *Idem* VII, proemio. «Democrito, et Anaxagora scrissero [...] in che maniera bisogna con ragione naturale dal centro posto in luogo certo corrisponder all'occhio, et alla drittura de i raggi con le linee, accioche d'una cosa incerta le certe immagini delle fabbriche nelle pitture delle Scene rendessero l'aspetto loro, et quelle, che nelle fronti dritte, et ne i piani fussero figurate, scorzassero fuggendo, et passessero aver rilievo».

20. *Idem*, V, VIII.

21. *Ibidem*, «[...] et pero con diligenza ho cercato, chi in questa cosa mi potesse dar lume, finalmente ho ritrouato un buon precettore, il nome del quale honoreuolmente serà da me posto, nel trattato della Prospettiva, che io intendo di dar in luce».

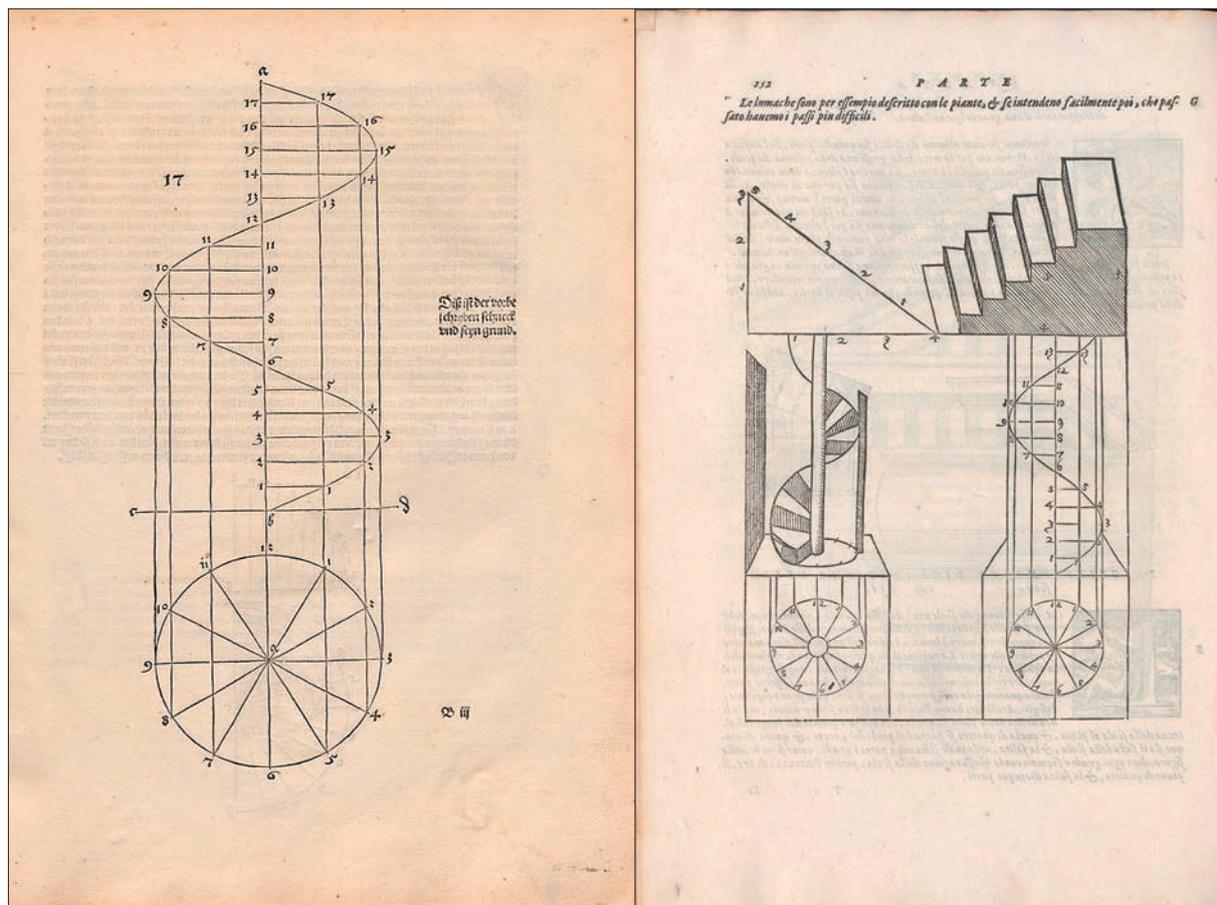


FIGURA 6. PIANTE E ALZATO DI UNA SCALA A CHIOCCIOLA NEI TRATTATI DI ALBRECHT DÜRER (*UNDERWEYSUNG DER MESSUNG*, NORIMBERGA 1525, I, 17) E DANIELE BARBARO (*LA PRATICA DELLA PERSPETTIVA*, VENEZIA, 1569, IV, XIII).

circoli umanistici e scientifici veneziani fin dall'inizio del secolo, quando il fratello Bartolomeo lo aveva incluso tra i dedicatari delle opere di Euclide da lui pubblicate a Venezia nel 1505. A Giovanni era stato dedicato il trattato di *Ottica* che Bartolomeo aveva tradotto direttamente dal greco. L'edizione di Zamberti ebbe un immediato successo e rimase a lungo il principale testo di riferimento per gli studi euclidei²². Albrecht Dürer ne acquistò una copia a Venezia nel 1507 – subito dopo il ritorno da Bologna dove un ignoto maestro lo aveva introdotto ai «segreti» della prospettiva²³ – e su quella traduzione fondò le premesse del suo trattato di geometria, *Underweysung der Messung*, che Barbaro utilizzò in modo cospicuo, servendosi certamente dell'edizione latina edita da Joachim Camerarius a Parigi nel 1532 e più volte ristampata (Figura 6).

22. GAVAGNA, Veronica: «Euclide a Venezia», in GIUSTI, Enrico e MARTELLI, Matteo (eds.): *Pacioli 500 anni dopo*, Selci-Lama (PG), L'Artistica, 2010, pp. 97-123.

23. FARA, Giovanni Maria: «Sul secondo soggiorno di Albrecht Dürer in Italia e sulla sua amicizia con Giovanni Bellini», *Prospettiva*, 85 (1997), pp. 91-96.

FARA, Giovanni Maria, *Institutiones Geometricae*. Cosimo Bartoli, *I Geometrici elementi di Alberto Durero*. Torino, Nino Aragno Editore, 2008.

In generale, Barbaro riteneva che nessun autore prima di lui avesse trattato in modo adeguato il tema della prospettiva: «poche cose ci ha lasciato Alberto Durero – scrive – benche ingegnose, et sottili. Più grossamente si è portato il Serlio; ma l'uno et l'altro (dirò così) si sono fermati sopra il limitare della porta»²⁴. Il suo proposito era di superare quella soglia per addentrarsi pienamente nelle stanze multidisciplinari della scienza prospettica, e per questo si servì di varie fonti tra le quali spicca anche il *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca che presumibilmente Giovanni Zamberti usava come libro di testo per le sue lezioni di prospettiva. Quello di Piero, di fatto, era l'unico testo concepito come un manuale operativo; guidava la mano dell'apprendista in ogni suo movimento, replicando moltissime volte gli stessi gesti, e forse per questo Barbaro ne diede il giudizio poco edificante che si legge nel proemio, dove definisce Piero come autore di «alcune pratiche leggieri poste senza ordine, et fondamento, et esplicate rozzamente [...] che per gli idioti ci potriano servire»²⁵. Quelle pratiche leggere, tuttavia, gli servirono moltissimo a giudicare dalla quantità di «precetti et regole», disegni e citazioni estratte dall'opera del pittore di Sansepolcro. Nel discorso sull'ampiezza ideale dell'angolo ottico, ad esempio, Piero è citato alla lettera per un'intera proposizione: «Pietro dal borgo S. Sepulchro, il quale ha lasciato alcune cose di Perspettiva, dal quale ho preso alcune delle soprapposte descrizioni, dice queste formali parole»²⁶.

Il solo giudizio positivo è riservato a uno dei più eminenti matematici del tempo, Federico Commandino che «nella sfera piana di Tolomeo ha posto alcune dotte dimostrazioni, come egli è solito sempre di fare, pertinenti alla Perspettiva»²⁷. Nel 1558, Commandino aveva pubblicato a Venezia un commentario al planisfero di Claudio Tolomeo in cui illustrava il problema proiettivo della sfera ridotta in piano usando la prospettiva dei pittori e descrivendo in modo assai più preciso di quanto avesse fatto il Serlio, le due regole che poi furono limpidamente codificate dal Vignola²⁸. La dimostrazione «scenografica» della proiezione piana della sfera celeste era stata illuminante per Barbaro che da quel testo ebbe l'idea di inserire nel suo trattato una parte dedicata al planisfero. Il tema si inseriva perfettamente nel programma dell'opera perché esaminava il problema della costruzione dell'analemma discusso da Vitruvio nel nono libro del *De architectura*.

La pratica della prospettiva uscì un anno dopo la seconda edizione del *De architectura* (1567), dove Barbaro anticipava nuovamente la pubblicazione del trattato, omettendo però la descrizione del contenuto data nel 1556 e ormai

24. BARBARO, Daniele: *La pratica della prospettiva [...] opera molto utile a pittori, a scultori & ad architetti [...]*, Venetia, Camillo & Rutilio Borgominieri, 1569, *Proemio*, 3.

25. *Ibidem*.

26. *Idem*, II, VIII, p. 36.

27. *Idem*, *Proemio*, p. 3.

28. COMMANDINO, Federico: *Ptolemaei Planisphaerium. Iordani Planisphaerium. Federici Commandini ... In Ptolemaei Planisphaerium commentarius, in quo uniuersa scenographices ratio quambreuissime traditur ac demonstrationibus confirmatur*, Venetiis, Aldus Manutius, 1558; FIORE, Francesco Paolo (ed.): *Op. Cit., Libro Secondo*, Parigi 1545, p. 19; VIGNOLA, Giacomo Barozzi da: *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola. Con i commentarij del R.P.M. Egnatio Danti [...]*. Roma, Francesco Zannetti, 1583.

superata. Come nella prima edizione, ne parla nel commento al capitolo VIII del quinto libro, dove ribadisce che la costruzione delle scene si fonda sulla

intelligenza, et la pratica della prospettiva [...] Questa necessità mi ha mosso a voler giovare, quanto per me si può, anche in questa parte agli studiosi, et però io ho scritto di prospettiva con vie, et modi ragionevoli drizzati alla pratica che è detta scenografia, et ho gettato i fondamenti di questa cognizione, et le regole di questa pratica²⁹.

Il legame con la scenografia vitruviana è sancito fin dall'*incipit* del trattato di prospettiva (*proemio*): «Tra molte belle, et illustri parti della Prospettiva [cioè l'Ottica], una ven'hà, la quale da Greci è detta Scenografia. Di questa ne i miei commentari sopra Vitruvio mi ricordo d'haver promesso di trattare». Il termine greco *skenographia*, da cui deriva quello usato da Vitruvio, discende dalla classificazione delle scienze matematiche di Gemino che nel I secolo a.C. indicava questa disciplina come una sezione dell'ottica destinata al controllo delle proporzioni in architettura e nelle arti figurative. Da questa tradizione derivano le *temperaturae* di Vitruvio, ossia quelle correzioni ottiche del sistema proporzionale che dovevano garantire la conservazione delle perfette simmetrie anche nei casi in cui la percezione ottica ne avrebbe pregiudicato la fruizione. E da quella disciplina si presume che derivino anche le regole del disegno prospettico destinate alla costruzione delle scene teatrali, quelle già illustrate nei perduti scritti di Democrito e Anassagora ricordati nuovamente da Barbaro nel proemio del trattato prospettico.

Le istruzioni sul disegno prospettico iniziano con la costruzione delle piante, «perché senza la Ichnographia [prima specie della *dispositio* vitruviana], cioè disegno basso e piano delle cose, non si può descrivere alcuna figura, essendo che ogni cosa elevata nasce dalla pianta come l'albero nasce dalla radice»³⁰. Seguendo le istruzioni di Piero della Francesca, le piante sono disegnate all'interno di un «quadro perfetto» da digradare «nel posto termine secondo l'occhio et la distanza» (Figura 7). Il quadro è chiamato «termine», secondo la definizione di Piero, e dai teoremi XII-XV di «Pietro pittore» derivavano le dimostrazioni sul modo di ottenere il «quadro digradato» da suddividere in riquadri più piccoli con il metodo della diagonale.

Successivamente Barbaro tratta «della Orthographia [seconda specie della *dispositio*], cioè della elevazione dritta dei corpi, dalle piante loro», illustrando in questa sezione tutta la serie dei corpi regolari illustrata da Piero nel *Libellus de quinque corporibus regularibus* e da Luca Pacioli nella *Divina proporzione*. La «spiegatura» dei corpi (Figura 8), cioè lo sviluppo delle facce che li compongono, deriva invece dal trattato di geometria di Albrecht Dürer, fonte di riferimento anche per la serie dei corpi irregolari che, come i precedenti, sono tutti raffigurati in prospettiva («dritto») con le loro ombre («adombrazione»).

29. BARBARO, Daniele: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*. Venezia, appresso Francesco de' Franceschi Senese et Giovanni Chrieger Alemano compagni, 1567, 257. Un riferimento al trattato di prospettiva si trova anche in IX, 8, pp. 398-399: «Hora per più facile intelligenza dirò cosa [a proposito dell'analemma], che bene considerata, et appresa darà un lume mirabile al presente discorso, et gioverà in molte altre cose degne; et specialmente nella prospettiva, si come nel nostro trattato della scenographia havemo chiaramente esplicato».

30. BARBARO, Daniele: *La pratica della prospettiva...* II, II, 27.

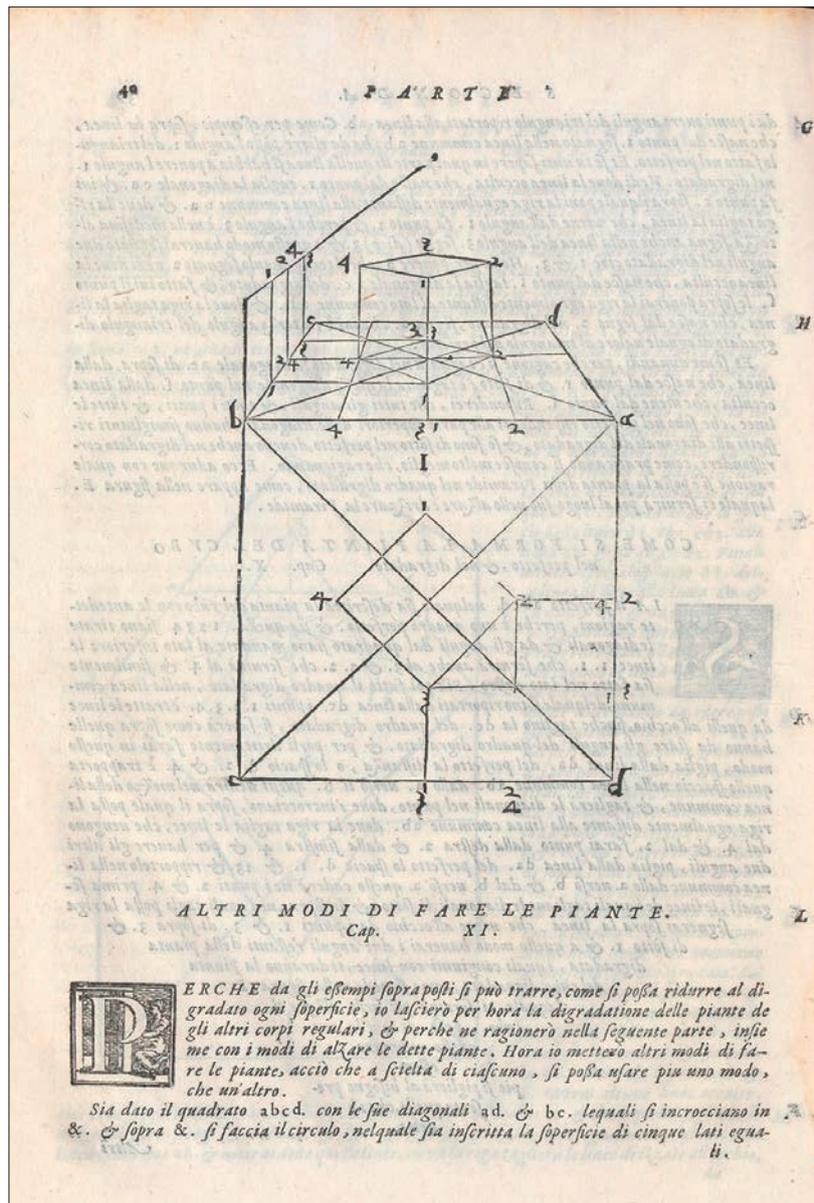


FIGURA 7. DANIELE BARBARO, LA PRATICA DELLA PERSPETTIVA, VENEZIA, 1569, PARTE SECONDA, CAP. X, COME SI FORMA LA PIANTE DEL CUBO NEL PERFETTO, ET NEL DIGRADATO.

Le regole per il disegno prospettico delle piante e degli alzati servivano alla costruzione delle scene che costituiva l'obiettivo principale dell'opera: «io spero – scrive Barbaro – che la difficoltà delle cose passate, ci farà parere facile la Scenographia, per l'uso della quale ho detto tutto quello, che si contiene nelle tre parti precedenti»³¹. Qui Barbaro senti la necessità di replicare la sua «opinione sopra quella parola, che pone Vitruvio nel primo libro al cap. II, dove egli parla delle idee della disposizione»,

31. *Idem* IV, I, p. 129.

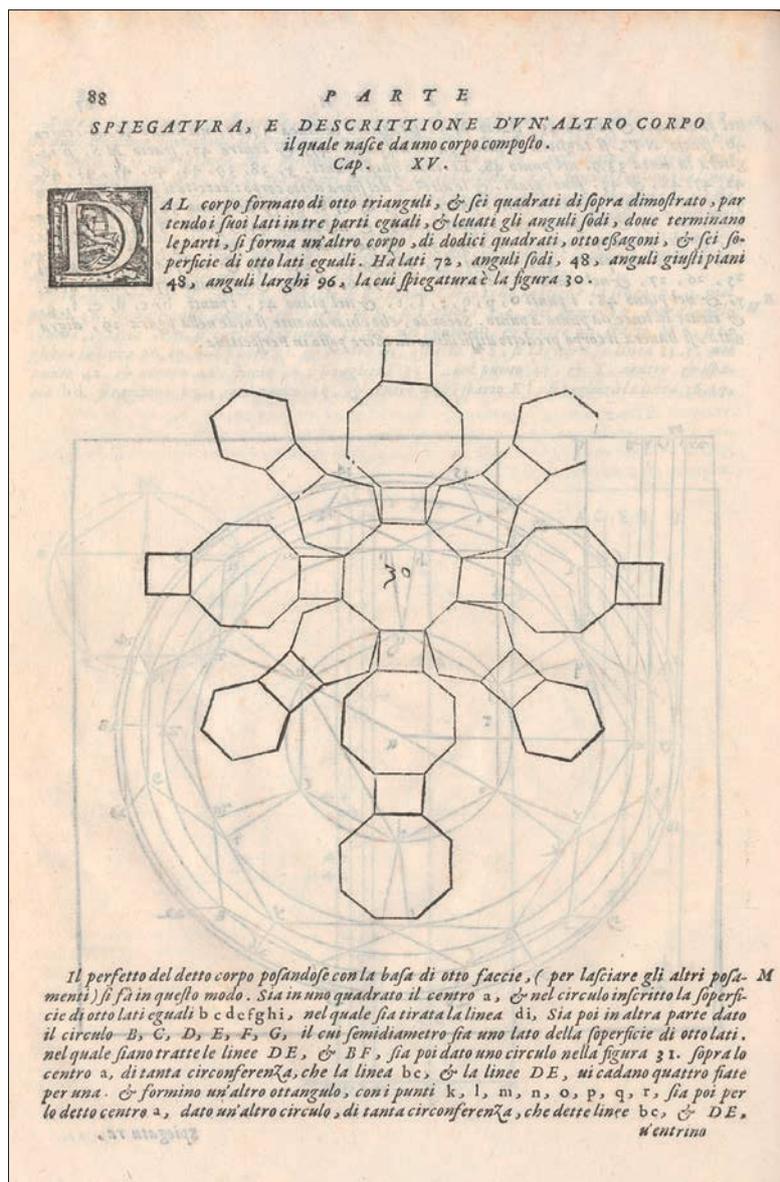


FIGURA 8. DANIELE BARBARO, LA PRATICA DELLA PERSPETTIVA, VENEZIA, 1569, PARTE TERZA, CAP. XV, SPIEGATURA, E DESCRITZIONE D'UN ALTRO CORPO IL QUALE NASCE DA UNO CORPO COMPOSTO.

e ribadì che molti «hanno interpretato quella parola Sciographia per la Prospettiva, la quale è come una adombratione. Molti anche hanno letto Scenographia, in luogo di Sciographia, et hanno inteso lo istesso, cioè la descrizione delle Scene»³². La sua opinione era che le specie della *diposizione* dovevano essere necessariamente dello

32. *Idem* IV, I, p. 130. Tra coloro che hanno letto «sciographia» come prospettiva, vedi ad esempio Serlio nel *Libro Quarto* [FIORE, Francesco Paolo (ed.): *Op. Cit., Libro Quarto*, Venezia 1537, 3], dove descrive il contenuto del suo Terzo libro di architettura: «Nel terzo si vedrà la Ichnographia, cioè è la pianta: la Orthographia, che è il diritto; la Sciographia, che viene a dir lo Scortio de la maggior parte degli edificij, che sono in Roma, in Italia, et fuori, diligentemente misurati, et postovi in scritto il loco dove sono e 'l nome loro».

stesso genere, cioè tutte proiezioni ortogonali «di modo, che quello, che nasce, et quello, che cresce è una istessa cosa». Come le prime due specie – *ichnographia* e *ortographia* che raffiguravano l'edificio in proiezione ortogonale, rispettivamente in pianta e in prospetto – la terza, per completezza del disegno, avrebbe dovuto rappresentare in proiezione ortogonale gli oggetti e gli spessori murari. La terza specie quindi, come già sostenuto da Raffaello, avrebbe dovuto essere una sezione, non una prospettiva, e se Vitruvio non avesse inteso comprendere nella *disposizione* anche «il profilo, egli haverebbe mancato grandemente, sì perché avrebbe lasciato una specie necessaria, sì perché ne avrebbe posta una, che non partecipa della natura del suo genere»³³; la prospettiva, infatti, non è una proiezione ortogonale.

Barbaro tentò di risolvere il problema esegetico mettendo in discussione l'autenticità del termine «scaenographia» che potrebbe essere derivato da una corruzione di «sciografia», termine derivato dal greco «skiagraphia» (rappresentazione dell'ombra) cui meglio si legherebbe il sostantivo «adumbratio» adottato da Vitruvio nella sua definizione: «Scaenographia [sciographia, secondo Barbaro] est frontis et laterum abscedentium adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsus»³⁴. Nel commento a Vitruvio, Barbaro aveva spiegato che

La terza idea è il profilo, detto sciografia, dal quale grande utilità si prende, perche per la descrizione del profilo si rende conto delle grossezze de i muri, de gli sporti, delle ritrattioni d'ogni membro, et in questo l'Architetto come Medico dimostra tutte le parti interiori, et esteriori delle opere... Questa utilità del profilo mi muove ad interpretare sciografia, et non scenografia, perché se bene la scenografia, che è descrizione delle scene, et prospettiva, è necessaria nelle cose de i teatri, come si vedrà nel quinto libro; non però pare, che sia secondo le idee della disposizione, delle quali si parla [...] Io per me, quando avessi ad intendere in questo luogo la prospettiva, vorrei che fussero quattro le idee della disposizione, per ponervi il profilo; tanto egli mi pare necessario [...] perché tutte le linee vengono all'occhio senza impedimento et si conoscono gli sporti, et le ritrattioni, et le grossezze come sono, et non come appaiono con linee, et anguli proporzionati, come si fa nella prospettiva³⁵.

L'interpretazione di Barbaro sembra aver avuto un immediato riscontro nella letteratura scientifica del tempo, o forse si fondava essa stessa sullo scambio intellettuale che il patriarca eletto di Aquileia dovette avere sulla questione con Francesco Barozzi. La traduzione del commento di Proclo al primo libro degli *Elementi* di Euclide che Barozzi pubblicò a Padova nel 1560 con dedica a Daniele Barbaro – opera

33. *Ibidem*.

34. GROS, Pierre: *Op. Cit.* I, 2, 2. Sulle traduzioni e interpretazioni rinascimentali, vedi DI TEODORO, Francesco Paolo: «Vitruvio, Piero della Francesca, Raffaello: note sulla teoria del disegno di architettura nel Rinascimento», *Annali di Architettura - Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 14 (2002), pp. 35-54. La critica moderna tende generalmente a seguire l'interpretazione più diffusa fin dal Rinascimento, così tradotta in PANOFSKY, Erwin: «Die Perspektive als «symbolische Form», in *Wortrage der Bibliothek Warburg*, 1924-25, Lipsia 1927, 258-330; trad. it., NERI, Guido Davide e DALAI EMILIANI, Marisa (eds.): *La prospettiva come forma simbolica*. Milano, Feltrinelli, 1977, nota 19: «La scenografia è la resa illusionistica (così si può tradurre *adumbratio*...) della facciata e delle pareti laterali e la corrispondenza delle linee in riferimento al centro del cerchio».

35. BARBARO, Daniele: *I dieci libri dell'architettura...* (1567), I, pp. 29-30.

in cui il filosofo bizantino rammenta la classificazione delle scienze matematiche di Gemino – riportava infatti «sciographice» in luogo di «skēnographikē»³⁶.

Un esempio eloquente di come le tre specie della *dispositio* potessero esprimere le caratteristiche dell'edificio in un solo disegno – appartenendo tutte allo stesso genere – è illustrato in una tavola pubblicata nel Libro IV de *I Dieci libri dell'architettura* e riproposta nel trattato di prospettiva: un tempio rotondo raffigurato in «pianta et impiè et profilo», vale a dire in *ichnographia*, *orthographia* e *sciographia* (Figura 9)³⁷. Barbaro, tuttavia, era ben consapevole dell'ambiguità della definizione vitruviana – «se bene pare, che la diffinitione della sciografia adottata da Vitruvio accenni la

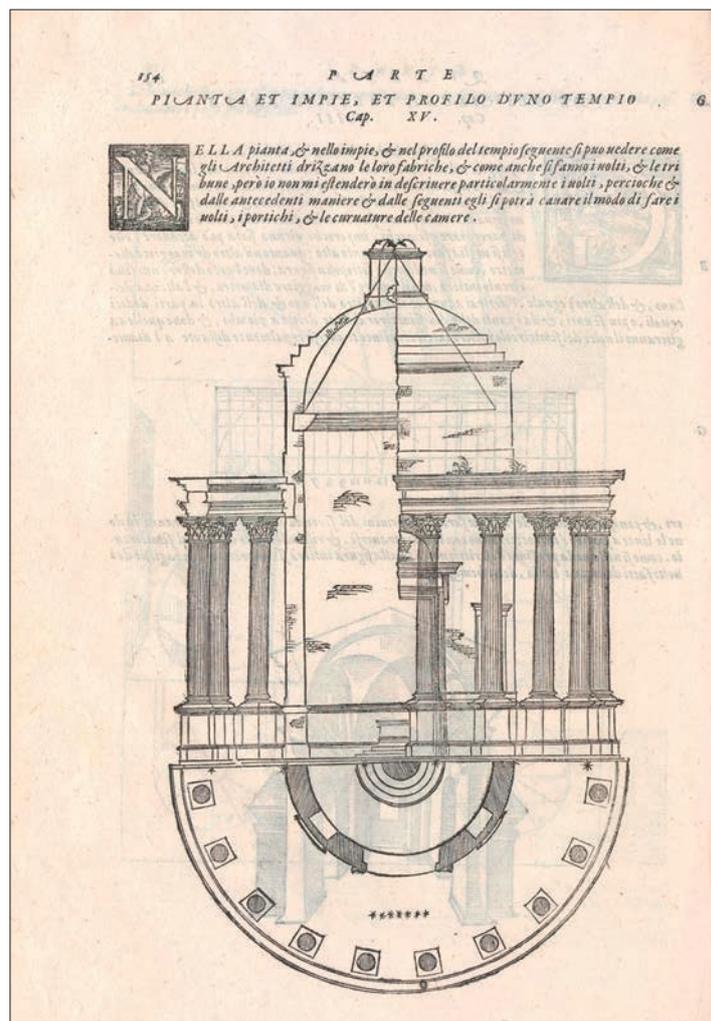


FIGURA 9. DANIELE BARBARO, *LA PRATICA DELLA PERSPETTIVA*, VENEZIA, 1569, PARTE QUARTA, CAP. XV, PIANTA ET IMPIE, ET PROFILO D'UNO TEMPPIO.

36. Proclus Diadochus, *Procli Diadichi Lycii... in Primum Euclidis Elementorum librum commentario rum... A Francisco Barocio Patritio veneto... editi*, Padova, Excudebat Gartiosus Perhacinus, 1560, I, XIII: *Alia totius Mathematicae scientiae divisio ex mente Gemini*.

37. BARBARO, *La pratica della prospettiva...*, IV, XV, p. 154.

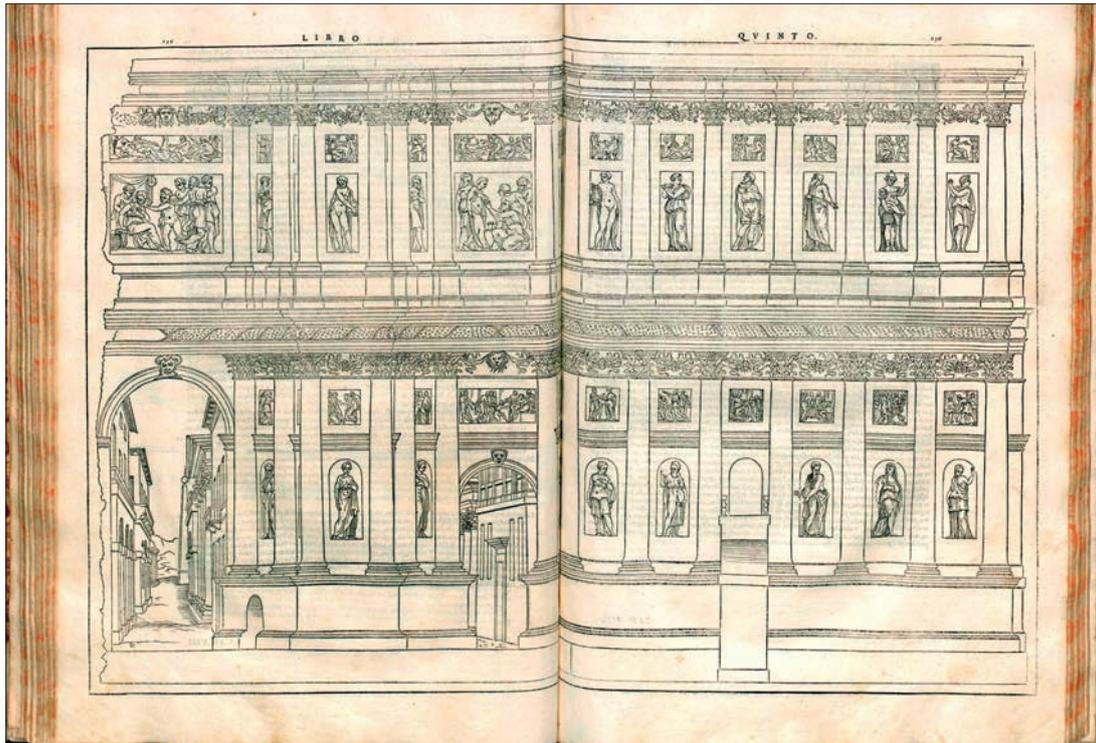


FIGURA 10. I DIECI LIBRI DELL'ARCHITETTURA DI M. VITRUVIO TRADUTTI ET COMMENTATI DA MONSIGNOR BARBARO ELETTO PATRIARCA D'AQUILEGGIA, VENEZIA, FRANCESCO MARCOLINI, 1556, LIB. V, P. 156, SCENE PROSPETTICHE DIPINTE SULLE TELE DEI PERIACI.

diffinitione della prospettiva»³⁸ – e conclude che qualunque fosse stata l'intenzione di Vitruvio riguardo alla terza idea della disposizione, la *scenographia* restava una disciplina fondamentale per la costruzione delle scene: «è necessario», quindi, «che si habbia Perspettiva, per fare le scene»³⁹.

Il primo compito dello scenografo, dovendo rappresentare edifici in prospettiva, era quello di imparare le regole dell'architettura: la sintassi degli ordini classici, le proporzioni, il disegno dei motivi ornamentali. Doveva quindi imparare le regole del disegno in proiezione ortogonale secondo le tre specie della *dispositio*, in modo da poter «descrivere», «digradare» e «adombrare» correttamente tutte le parti degli edifici da dipingere sui vari 'quadri' che compongono la scena. Il disegno prospettico dello scenografo era più complicato di quello dei pittori. Non si trattava soltanto di dipingere un fondale ma di comporre l'immagine attraverso una serie di tele frontali e oblique disposte su un palcoscenico in pendenza.

Seguendo Vitruvio, ma ricavando l'iconografia da Serlio, Barbaro descrive brevemente i caratteri delle tre scene classiche, contribuendo ad affermarne la tipologia nella cultura teatrale del Cinquecento. Il riferimento alla scena antica, tuttavia, è solo letterario. Dal punto di vista tecnico la scena di Barbaro, come

38. BARBARO, Daniele: *I dieci libri dell'architettura...* (1567), I, pp. 31-32.

39. BARBARO, *La pratica della prospettiva...*, IV, I, p. 130.

quella di Serlio, è assolutamente moderna. La scena antica non era altrettanto complessa. Come illustra lo stesso Barbaro nel commento a Vitruvio, il teatro antico prevedeva solitamente una grande facciata frontale (*frons scenae*) chiusa lateralmente da due brevi aggetti ortogonali (*versurae*). I cambi di scena avvenivano per mezzo di semplici meccanismi girevoli, i cosiddetti «periacti» o «machine triangolari», che si trovavano dietro le porte della *frons scenae*: la *porta regia* e le *hospitalia*. Su quei prismi triangolari si trovavano le tele dipinte che mostravano i vari luoghi in cui si svolgeva l'azione scenica. Nell'interpretazione di Barbaro disegnata da Andrea Palladio, le immagini dipinte mostravano scorci di edifici allineati lungo strade immaginarie che confluivano sul palcoscenico (Figura 10)⁴⁰. Non sappiamo cosa avesse previsto Palladio per il Teatro Olimpico di Vicenza che di quella ricostruzione filologica costituiva, a distanza di tempo, l'espressione materiale, ma è possibile che dietro le porte della maestosa *frons scenae* avesse immaginato dei moderni *periacti* piuttosto che le scene tridimensionali poi costruite da Vincenzo Scamozzi.

Le scene di Scamozzi cristallizzano un'immagine urbana che fin dall'inizio del secolo precedente si era progressivamente imposta come modello iconografico nelle rappresentazioni prospettiche; una città idealizzata ma al tempo stesso riconoscibile attraverso citazioni architettoniche più o meno esplicite che nel caso specifico richiamano chiaramente la città di Vicenza. Il tema sarebbe stato quello conclusivo, e certamente il più importante, del perduto trattato di prospettiva composto da Scamozzi nel 1575. Un trattato composto di sei libri che l'architetto vicentino compose, come Barbaro, nel tentativo di definire la disciplina condensata nel termine vitruviano «scaenographia». Scamozzi fu meno assoluto di Daniele Barbaro e non escluse la *scenographia* dalle specie della *dispositio*, attribuendo al termine un significato più ampio per indicare la disciplina come una tecnica di rappresentazione degli oggetti dell'edificio che poteva esprimersi sia attraverso il disegno ortografico («semplice disegno») sia attraverso il disegno prospettico, e perfino attraverso il modello⁴¹. Il «Vitruvio della nostra età» – come ebbe a chiamarlo lo stampatore Francesco de' Franceschi nel dedicargli il *Settimo libro* delle *Opere* di Sebastiano Serlio edite dal padre Gian Domenico Scamozzi nel 1584 – consolidava con il suo trattato un'opinione ormai diffusa e condivisa perfino tra i matematici. Per Federico Commandino, ad esempio, la prospettiva era «quella parte dell'ottica che gli antichi chiamarono scenografia»⁴²; e così Guidobaldo Del Monte: «sto parlando di quella parte della prospettiva che dai Greci è chiamata Scenografia»⁴³; e ancora Jean François Niceron che nell'edizione latina della sua *Perspective curieuse* tradusse

40. BARBARO, Daniele: *I dieci libri dell'architettura...* (1567), V, 6, 249, pp. 253-254.

41. CAMEROTA, Filippo: «I Sei Libri di Prospettiva di Vincenzo Scamozzi. Il grande assente della letteratura prospettica rinascimentale», Atti del Convegno su *Vincenzo Scamozzi teorico europeo*, BARBIERI, Franco *et alii.*, Vicenza, Accademia Olimpica, 2016, pp. 19-39.

42. *Ptolemaei Planisphaerium. Iordani Planisphaerium. Federici Commandini ... In Ptolemaei Planisphaerium commentarius, in quo uniuersa scenographices ratio quambreuissime traditur ac demonstrationibus confirmatur.* Venetiis, Aldus Manutius, 1558 [dedicatoria al cardinale Ranuccio Farnese]; v. SINISGALLI, Rocco (ed.): *La prospettiva di Federico Commandino*. Firenze, Edizioni Cadmo, 1993, pp. 55-56.

43. DEL MONTE, Guidobaldo: *Perspectivae libri sex*, Pesaro, Hyeronimum Concordiam, 1600, dedicatoria: «loquor autem de ea perspectivae parte, quae à Graecis Scenographice nuncupatur»; v. SINISGALLI, Rocco (ed.): *Guidobaldo del Monte. I sei libri di prospettiva*. Roma, L'Erma di Bretschneider, 1984, p. 35.

«perspective» con «scaenographia». Nel trattato di prospettiva più diffuso del XVII secolo, *La Perspective pratique* di Jean DuBreuil (1642), la prospettiva era definita come una «scienza [che] può vantarsi di essere l'anima e la vita della pittura» e che trovava il suo più alto grado di bellezza nella rappresentazione di «edifici ricchi e sontuosi, costruiti secondo gli ordini di colonne, la bellezza dei quali dipende dalle proporzioni e dalle misure che devono essere osservate per non ferire l'occhio»⁴⁴. E infine Andrea Pozzo che nell'*Avviso ai principianti* del suo celebre trattato ribadiva il concetto lapidariamente: «La Prospettiva degli Aedifici, di cui trattiamo, non può haver bellezza e proportione, se non le prende dall'Architettura. Perciò conviene che vi esercitate alcun tempo nel Disegno e intelligenza di questa facultà, finchè da ogni elevatione sappiate cavarne la sua pianta, e formar da essa lo spaccato o profilo [...] Poiché le piante e i profili danno a ciascuna parte delle Prospettive lo sfondato che le conviene» (Fig. 11)⁴⁵.

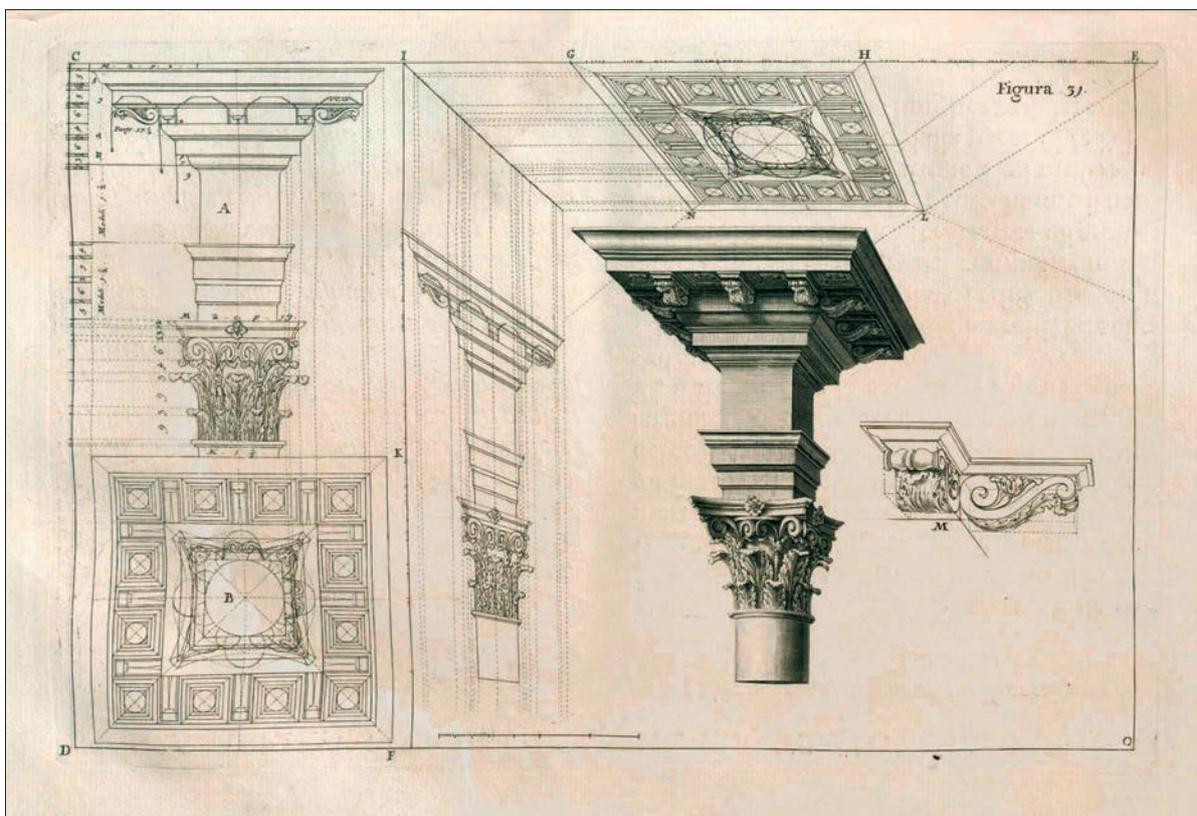


FIGURA 11. ANDREA POZZO, *PERSPECTIVA PICTORUM ET ARCHITECTORUM*, ROMA, J. J. KOMAREK, 1693, FIGURA 31, PROSPETTIVA DAL BASSO DI UN CAPITELLO E TRABEAZIONE DELL'ORDINE CORINZIO.

44. DUBREUIL Jean: *La perspective pratique nécessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfèvres, brodeurs, tapissiers, & autres se servans du dessein* [...]. Paris, Melchior Tavernier, 1642, *Preface*, «Cette science se peut vanter d'estre l'ame et la vie de la Peinture [...] le plus belle pieces de Perspective, se font de Bastimens riches et somptueux, construits selon les ordres des Colomnes, la beauté desquels dépend des proportions et des mesures qui doivent estre observées, autrement elles blesseront l'oeil».

45. POZZO, Andrea: *Perspectiva pictorum atque architectorum – Prospettiva de' pittori e architetti*. Roma, Joannis Jacobi Komarek, 1693 (Parte I)-1700 (Parte II), I, *Avvisi a i principianti*.

I saggi che seguono approfondiscono alcuni punti chiave menzionati in questa nota introduttiva: le competenze architettoniche di Piero della Francesca e Albrecht Dürer, esaminate rispettivamente da Francesco Paolo Di Teodoro e da Giovanni Maria Fara; la diffusione della cultura scenografica attraverso la produzione pittorica del tempo, con particolare riguardo per il prototipo della scena tragica elaborato da Serlio, oggetto del contributo di Carmen Sanchez Román; e la composizione del trattato che alla fine del Seicento condensò il sapere prospettico in un manuale dotato di eccezionale potenza comunicativa, la *Perspectiva pictorum et architectorum* di Andrea Pozzo, qui analizzato da Sara Fuentes Lazaro.

BIBLIOGRAFIA

- BARBARO, Daniele: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*. Venezia, Francesco Marcolini, 1556.
- BARBARO, Daniele: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, Venezia, appresso Francesco de' Franceschi Senese et Giovanni Chrieger Alemano compagni, 1567.
- BARBARO, Daniele: *La pratica della prospettiva [...] opera molto vtile a pittori, a scultori & ad architetti [...]*. Venetia, Camillo & Rutilio Borgominieri, 1569.
- BARTOLI, Lorenzo (ed.): *Lorenzo Ghiberti. I Commentarii (Biblioteca Nazionale centrale di Firenze, II, I, 333)*. Firenze, Giunti, 1998.
- BERTOLINI, Lucia (ed.): *Leon Battista Alberti. De pictura (redazione volgare)*, Edizione Nazionale delle opere di Leon Battista Alberti. Firenze, Edizioni Polistampa, 2011.
- BUCK, Stephanie: *Hans Holbein*. Cologne, Könemann, 1999.
- CAMEROTA, Filippo: «I Sei Libri di Prospettiva di Vincenzo Scamozzi. Il grande assente della letteratura prospettica rinascimentale», *Atti del Convegno su Vincenzo Scamozzi teorico europeo*, BARBIERI, Franco et alii. Vicenza, Accademia Olimpica, 2016, 19-39.
- COMMANDINO, Federico: *Ptolemaei Planisphaerium. Iordani Planisphaerium. Federici Commandini ... In Ptolemaei Planisphaerium commentarius, in quo uniuersa scenographices ratio quambreuissime traditur ac demonstrationibus confirmatur*. Venetiis, Aldus Manutius, 1558.
- DEL MONTE, Guidobaldo: *Perspectivae libri sex*. Pesaro, Hyeronimum Concordiam, 1600.
- DI TEODORO, Francesco Paolo: *Raffello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X*. Bologna, Minerva, 2003.
- DI TEODORO, Francesco Paolo: «L'architettura della Trinità», in CAMEROTA, Filippo (ed.), *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi). Firenze, Giunti, 2001.
- DI TEODORO, Francesco Paolo: «Vitruvio, Piero della Francesca, Raffaello: note sulla teoria del disegno di architettura nel Rinascimento», *Annali di Architettura - Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 14, 2002, 35-54.
- DUBREUIL JEAN: *La perspective pratique nécessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfèvres, brodeurs, tapissiers, & autres se servans du dessein [...]*. Paris, Melchior, 1642.
- FARA, Giovanni Maria: «Sul secondo soggiorno di Albrecht Dürer in Italia e sulla sua amicizia con Giovanni Bellini», *Prospettiva*, 85, 1997, 91-96.
- FARA, Giovanni Maria, *Institutiones Geometricae. Cosimo Bartoli, I Geometrici elementi di Alberto Durer*. Torino, Nino Aragno Editore, 2008.
- IORE, Francesco Paolo (ed.): *Sebastiano Serlio. L'architettura. I libri I-VII e Extraordinario nelle prime edizioni*. Milano, Il Polifilo, 2001.
- FONTANA, Vincenzo e MORACHIELLO, Paolo (eds.): *Vitruvio e Raffaello. Il «De architectura» di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo ravennate*. Roma, Officina, 1975.
- GAVAGNA, Veronica: «Euclide a Venezia», in GIUSTI, Enrico e MARTELLI, Matteo (eds.): *Pacioli 500 anni dopo*. Selci-Lama (PG), L'Artistica, 2010.
- GROS, Pierre (ed.): *Vitruvio. De architectura*, 2 voll. Torino, Einaudi, 1997.
- MILIZIA, Francesco: «Andrea Pozzo», in *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Parma, Stamperia Reale, 1785.

- ORLANDI, Giovanni e PORTOGHESI, Paolo (eds.): *Leon Battista Alberti. De re aedificatoria*, 2 voll. Milano, Il Polifilo, 1966.
- PANOFSKY, Erwin: «Die Perspektive als «symbolische Form», in *Wortrage der Bibliothek Warburg*, 1924-25, Lipsia 1927, 258-330; trad. it., NERI, Guido Davide e DALAI EMILIANI, Marisa (eds.): *La prospettiva come forma simbolica*. Milano, Feltrinelli, 1977.
- POZZO, Andrea: *Perspectiva pictorum atque architectorum – Prospettiva de' pittori e architetti*, Roma, Joannis Jacobi Komarek, 1693 (Parte I)-1700 (Parte II).
- PRETI, Francesco Maria: *Elementi di architettura*. Venezia, Gatti, 1780.
- SINISGALLI, Rocco (ed.): *Guidobaldo del Monte. I sei libri di prospettiva*. Roma, L'Erma di Bretschneider, 1984.
- SINISGALLI, Rocco (ed.): *La prospettiva di Federico Commandino*. Firenze, Edizioni Cadmo, 1993.
- VIGNOLA, Giacomo Barozzi da: *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola. Con i commentarij del R.P.M. Egnatio Danti [...]*, Roma, Francesco Zannetti, 1583.



AÑO 2019
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

7



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Dossier per Filippo Camerota: *L'Apelle Vitruviano: Riflessioni sulla cultura architettonica dei pittori nella prima età moderna*
· *El Apelles vitruviano: Reflexiones en torno a la cultura arquitectónica de los pintores de la Edad Moderna*

17 FILIPPO CAMEROTA (GUEST EDITOR)
Introduzione. La prospettiva come tema vitruviano · Introduction.
Perspective as a Vitruvian Theme

41 FRANCESCO P. DI TEODORO (GUEST AUTHOR)
Due *quaestiones* vitruviane riconosciute: la base attica e il capitello
composito nel terzo libro del *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca
e un plagio conclamato di Luca Pacioli · Two Recognized Vitruvian Problems:
The Attic Base and the Composite Capital in the Third Book of *De Prospectiva
Pingendi* by Piero della Francesca and an Evident Plagiarism by Luca Pacioli

65 GIOVANNI MARIA FARA (GUEST AUTHOR)
Una nota su Albrecht Dürer e Vitruvio · A note on Albrecht Dürer
and Vitruvius

77 CARMEN GONZÁLEZ-ROMÁN
Metaescenografías pintadas · Painted Meta-scenographies

103 SARA FUENTES LÁZARO
Ad vitandam confusionem. Una aproximación analítica al tratado
sobre perspectiva de Andrea Pozzo · *Ad vitandam confusionem*. An Analytical
Approach to Andrea Pozzo's Treatise on Perspective

Miscelánea · Miscellany

133 ANTONIO PÉREZ LARGACHA
El arte del Egipto predinástico. Ritual, significado y función · Predynastic
Art in Egypt. Ritual, Sense and Function

161 ALEJANDRA IZQUIERDO PERALES
El templo de Hathor en Deir el-Medina: un estudio iconográfico en el
contexto de los templos ptolemaicos · The Temple of Hathor in Deir el-Medina:
An Iconographic Study in the Context of the Ptolemaic Temples

191 JAIME MORALEDA MORALEDA
Los trabajos de iluminación en el Libro de los Juramentos del
Ayuntamiento de Toledo · The Work of Miniatures for the Book of Vows of
the City Hall of Toledo

209 SERGIO RAMÍREZ GONZÁLEZ, ANTONIO BRAVO NIETO & JUAN
ANTONIO BELLVER GARRIDO

La recuperación de dos repuestos de pólvora del siglo XVIII en Melilla: análisis
y restauración · Recovery of Two Spare Gunpowder Warehouses from the
XVIIIth Century in Melilla: Analysis and Restoration

231 ALEJANDRO DE LA FUENTE ESCRIBANO
La restauración del castillo de Guadamur en el siglo XIX como
expresión del romanticismo en España · The Restoration of Guadamur Castle
in the XIXth Century as an Expression of Romanticism in Spain

265 PAULA GABRIELA NÚÑEZ, CAROLINA LEMA, CAROLINA MICHEL &
MAIA VARGAS
La construcción estatal patagónica en el siglo XIX. El dibujo como arte científico e
institucional · The Patagonian State Construction in XIXth Century. The Drawing
as Scientific and Institutional Art

287 GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA
Una visión decimonónica de la España de Carlos IV: diseños para
la zarzuela *Pan y Toros* (1864) en las colecciones municipales de Madrid · A
Nineteenth-Century Vision of Charles IV Spain: Designs for the Zarzuela *Pan
y Toros* (1864) in the Municipal Collections of Madrid

311 AURORA FERNÁNDEZ POLANCO
Ojos curiosos y capital: sobre el turismo visual decimonónico · Curious
Eyes and Capital: About Nineteenth-Century Visual Tourism

327 ANGÉLICA GARCÍA-MANSO
Los cinematógrafos diseñados por Fernando Perianes: una lectura
patrimonial en torno a los edificios de ocio en la provincia de Cáceres · The
Movie-theaters Planned by Fernando Perianes: A Heritage Reading around
Leisure Architecture in the Province of Cáceres (Spain)

361 JOSÉ-CARLOS DELGADO GÓMEZ
Los salones de humoristas durante la posguerra española (1940-1953)
y el médico y caricaturista José Delgado Úbeda «Zas» · The Humorous Halls'
during the Spanish Postwar Period (1940-1953) and the Doctor and Caricaturist
José Delgado Úbeda «Zas»

379 IOANNIS MOURATIDIS
La dimensión espacial del «ser usuario de museo»: reflexiones sobre la
construcción social de un espacio expositivo inclusivo · The Space Dimension of
«Being A Museum User»: Reflections on the Social Construction of an Inclusive
Exhibition Space



AÑO 2019
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

7



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

Reseñas · Book Reviews

407 JULIA FERNÁNDEZ TOLEDANO
BARREIRO LÓPEZ, Paula (ed.), *Atlántico Frío. Historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del telón de acero*. Madrid, Brumaria, 2019.

409 M.^a CRISTINA HERNÁNDEZ CASTELLÓ
SCHUMACHER, Andreas (ed.), *Florenz und seine maler: Von Giotto bis Leonardo da Vinci*. Munich, Himer Publishers, 2018.

411 FRANCISCO ORTS-RUIZ
MÍNGUEZ, Víctor (dir.), *El linaje del rey monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona aragonensis (1164-1516)*. Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2018.