



LO SPAZIO PROSPETTICO RINASCIMENTALE

La trattatistica e la teoria

di Carmelo Occhipinti*

Nel 1436 Leon Battista Alberti dedicava all'architetto Filippo Brunelleschi il libro *Della pittura*. Vi si trovava per la prima volta teorizzato il procedimento scientifico che consentiva ai pittori la resa della terza dimensione nel piano mediante accorgimenti puramente lineari; un'idea nuova ne spiegava i fondamenti ottici, l'idea della piramide visiva avente il vertice nell'occhio dell'osservatore. In realtà almeno da una decina d'anni il procedimento, inventato da Brunelleschi forse già verso il 1415, era in uso nelle botteghe fiorentine. Spettò però allo scrittore Antonio di Tuccio Manetti nella famosa biografia dell'architetto fiorentino (verso il 1475) alimentare il mito di quell'uomo dotato d'ingegno sovrumano, che tra le tante cose per primo s'era posto il problema delle «diminuzioni ed accrescimenti che appaiono agli occhi degli uomini delle cose di lungi e da presso». Filippo aveva cioè escogitato un sistema nuovo di raffigurare le architetture; egli generosamente ne offriva dimostrazione in pubblico servendosi di un curioso dispositivo, le mitizzate e perdute tavolette: Brunelleschi, raccontava il biografo, vi aveva dipinto le vedute prospettiche del Battistero di San Giovanni e di Palazzo della Signoria; aveva quindi perforato le due tavolette in corrispondenza del punto di fuga, di modo che dal retro di ogni tavoletta si potesse guardare attraverso il foro verso uno specchio posto a distanza opportuna di fronte al quadro (e così «pareva che si vedessi 'l proprio vero»). Il racconto di Manetti, veritiero perlopiù, basta da solo a ricollocare una simile esperienza in un contesto di operatività meccanica proprio delle botteghe cittadine, restituendolo allo

Bibliografia di riferimento

Fonti

Leon Battista Alberti, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Bari 1980.
 Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, a cura di G. Tanturli e D. De Robertis, Milano 1976.
 Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, edizione critica a cura di G. Nicco-Fasola, Firenze 1942.

Studi

G.C. Argan, *The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», IX, 1946, pp. 96-121.

L. Bellosi, *La rappresentazione dello spazio* in *Storia dell'arte italiana, IV: Ricerche spaziali e tecnologiche*, Torino 1980, pp. 5-39.

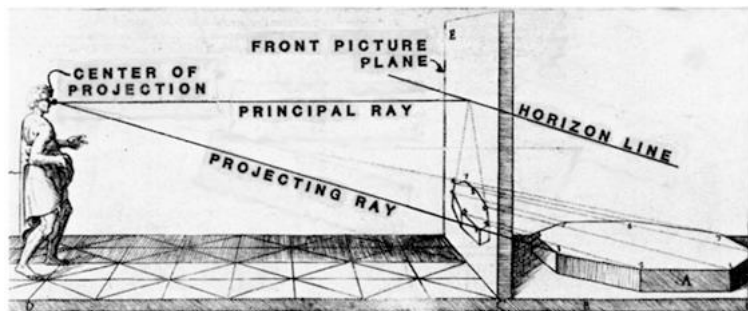
H. Damish, *L'origine de la perspective*, Paris 1997.

S. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York, Basic Books, 1975.

M. Ferretti, *I maestri della prospettiva* in *Storia*

sperimentalismo che già dal precedente secolo, a Firenze come a Siena, aveva visto tentare soluzioni prospettiche sempre più evolute, in direzione della prossima unificazione del punto di fuga.

Ma l'idea che gli studiosi del nostro tempo si sono fatti di quell'epoca della civiltà artistica è stata condizionata soprattutto dal trattato albertiano, che facilmente poteva indurre a intellettualizzare quell'originaria dimensione di sperimentalismo, proiettando nel passato una situazione di consolidata consapevolezza teorica. Perciò i dispositivi di Brunelleschi si sono prestati alle più sottili sovrainterpretazioni culturali, persino filosofiche: cosa di più sconcertante, in fondo, agli occhi della moderna sensibilità, del fatto che il punto di fuga coincidesse, in corrispondenza del foro della tavoletta, con il punto di vista? Era come identificare l'occhio dell'uomo e l'infinito: invero la costruzione prospettica deve implicare sempre un soggetto che percepisce, che dà significato alla superficie oggettivamente piana interpretandola appunto, soggettivamente, come spazio profondo, tridimensionale.



Rappresentazione della 'finestra' di Alberti. Incisione (modificata) da G.B. Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica*, 1611. Immagine tratta dal sito: www.webexhibits.org

Senza dubbio era stato Alberti a liberare la prospettiva dal suo legame con il difficile rilievo architettonico, a radicarla stabilmente nella pratica dei pittori; riducendo al minimo i calcoli matematici, dichiarando di voler parlare da 'pittore' non da 'matematico', l'umanista non faceva che inventare un linguaggio nuovo, che fino ad allora non era appartenuto né ai pittori né ai matematici, ma che dovette loro riuscire pienamente accessibile; nella redazione bilingue del *De pictura*, in latino e volgare, Alberti aveva inteso unire e confrontare esperienze conoscitive diverse, in certo qual modo inventando un compromesso tra le nozioni di bottega e le

prospettiva, in *Storia dell'arte italiana*, IV, *Forma e modelli*, Torino 1982, pp. 458-533.

P. Francaste, *Peintre et société*, Paris 1956.

D. Gioseffi, *Perspectiva artificialis. Per la storia de la prospettiva. Spigolature e appunti*, Trieste 1957.

E. Gombrich, *Art and Illusion*, London 1960.

C. Occhipinti, *Teorie della prospettiva e dello scorcio: La correzione ottica*, in Idem, *Il disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze, Parigi 2003, § X.

C. Occhipinti, *Leon Battista Alberti e l'ecfrasis bizantina, tra Firenze (1436) e Ferrara (1443). Osservazioni sulla cupola cristiana, da Brunelleschi a Michelangelo, Alberti e gli Este. Tempo e Misura*, Atti del Convegno Internazionale (Ferrara, ottobre 2004), in corso di stampa.

M. Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, London, New Haven 1992.

R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, Princeton 1957.

E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, Berlin 1927.

A. Parronchi, *Studi sulla dolce prospettiva*, Milano, Marelli 1964.

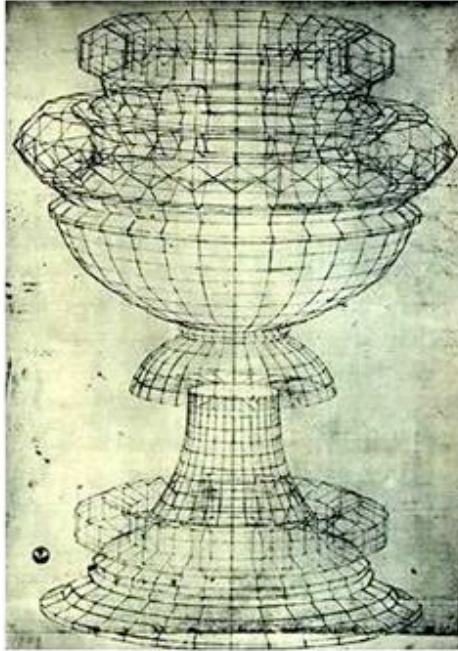
L. Vagnetti, *Il processo di maturazione di una scienza dell'arte*, ne *La prospettiva rinascimentale. Codificazione e trasgressioni*, a cura di M. Dalai Emiliani, Firenze 1980, pp. 427-474.

nozioni scientifiche, un compromesso che egli stesso efficacemente paragonava ad una specie di «grassa Minerva». Ecco dunque l'umanista trattare della teoria dei raggi visivi, affrontare il problema dei colori, infine introdurre nozioni destinate a restare in uso nel moderno linguaggio delle arti figurative: la nozione della rappresentazione pittorica come sezione trasversale della piramide visiva, o del quadro come finestra... Da questo momento in poi l'arte figurativa non poteva fare più a meno della prospettiva, mentre invece nel Medioevo pittura e scienza della visione erano sempre state separate.

Il *Della pittura* inaugura una serie infinita di testi teorici sulla prospettiva, fino almeno al Settecento, a iniziare dai *Commentarii* scritti negli anni tardi della sua vita da quel "Nencio" amico di Alberti, cioè Lorenzo Ghiberti, che intendeva lasciarci in eredità il proprio patrimonio di competenze tecniche e scientifiche. Vi si trova un'importante trattazione pratica delle regole della prospettiva, che si avventurava nell'esame d'una serie di citazioni prese dai trattatisti medievali di ottica – Alhazen, Bacone, Peckham – perché Ghiberti s'era fiduciosamente convinto di poter conciliare le leggi della percezione visiva (prospettiva naturale) con gli espedienti adoperati dai moderni pittori (prospettiva artificiale).

Il tema delle basi esatte, matematiche, euclidee del dipingere veniva poi affrontato da Piero della Francesca al termine della sua gloriosa carriera di pittore; ma non bisogna dimenticare che l'analisi matematica fu la conseguenza, non la premessa, delle ricerche pittoriche con le quali seppe creare quel suo mondo poetico, assolutamente personale, una specie di poesia dell'esattezza matematica. I tre libri del *De prospectiva pingendi* (1470 circa) ebbero grande fortuna e diffusione, apprezzati da Leonardo, utilizzati ancora nel XVI secolo dall'architetto Sebastiano Serlio o dallo studioso di Vitruvio Daniele Barbaro; il procedimento didattico descritto da Piero non era sostanzialmente diverso da quello albertiano (dato che per lui la pittura consisteva nel mostrare sulla piatta superficie pittorica i «corpi degradati o cresciuti», secondo che lo richiedesse l'effetto della distanza dall'osservatore di quei corpi).

J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1967.



Paolo Uccello, *Disegno prospettico di un calice*, 1450 circa
Immagine tratta dal sito: www.artifactory.com

Solo più tardi tanta fiducia, tipicamente quattrocentesca, sarebbe stata posta in discussione da uno studioso come Leonardo da Vinci, che si sarebbe accorto dei limiti teorici che rendevano impossibile la conciliazione fra le leggi dell'ottica e la pratica artistica: la prospettiva quattrocentesca, non tenendo conto della curvatura fisiologica del campo visivo, riduceva astrattamente la figurazione al piano assolutamente frontale dell'intersezione della piramide visiva («chi mira una pictura», scriveva Alberti, «vede certa intersecazione d'una piramide», intendendo questa «intersecazione» come una superficie perfettamente piana); in tal modo veniva eluso l'arduo problema delle cosiddette deformazioni marginali, riguardante cioè la percezione dei corpi collocati ai margini del campo visivo, un problema che tanto tormentò Leonardo negli ultimi anni di vita e che egli risolse recuperando la funzione euclidea tra l'apertura dell'angolo visuale e la grandezza percepita dell'oggetto, mentre invece per Alberti e gli altri teorici del Quattrocento la percezione della grandezza dei corpi era condizionata solo dalla distanza dell'osservatore rispetto all'oggetto (anche per questa ragione fu Leonardo a padroneggiare per primo i procedimenti per ottenere le deformazioni anamorfiche). Nel XVI secolo i teorici della prospettiva si sarebbero fatti numerosi, in prevalenza architetti e matematici puri, mentre veniva meno tra i pittori e gli scultori quell'esclusiva fiducia che

sembrava essere stata di Ghiberti o di Piero nei confronti della prospettiva lineare, che non avrebbe più fondato le basi dell'estetica artistica: si perdeva il senso dello straordinario raccordo tra arte e scienza che aveva contraddistinto la stagione precedente. Giorgio Vasari, scrittore tra i più rappresentativi della cultura artistica cinquecentesca, nel criticare Paolo Uccello per essersi troppo dedicato alle costruzioni prospettiche più astruse insisteva su valori nuovi dell'espressività personale sostenendo, come insegnava Michelangelo, che l'artista dovesse avere le «seste negli occhi» senza dover ricorrere agli strumenti matematici di misurazione: il valore dell'opera d'arte non consisteva più nell'esattezza del calcolo matematico.

*Ricercatore nelle discipline storico-artistiche presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Tra le sue pubblicazioni oltre alla tesi di dottorato, i volumi *Il disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze-Parigi 2003; *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma (da Costantino all'Umanesimo)*, Pisa 2006, e, in preparazione, *Ligorio e la Villa d'Este a Tivoli*.

Publicato il 26/1/2007

[Torna su](#)

[Torna all'indice](#)