

Introduzione

Maria Teresa Bartoli

Dopo la morte di Filippo Brunelleschi (1446), il suo biografo Antonio Manetti così descrisse, nella *Vita*, la prospettiva da lui inventata negli anni della sua giovinezza:

e' misse innanzi ed in atto, lui proprio, quello ch'è dipintori oggi dicono prospettiva, perché ella è parte di quella scienza che è in effetto porre bene e con ragione le diminuzioni ed accrescimenti che appaiono agli occhi degli uomini delle cose da lungi e da presso: casamenti, piani e montagne e paesi d'ogni regione, ed in ogni luogo le figure e l'altre cose di quella misura che s'appartiene a quella distanza che le si mostrano di lungi; e da lui è nato la regola, che è l'importanza di tutto quello che di ciò s'è fatto da quel tempo in qua.

Le parole del biografo, per noi inconsuete e talvolta giudicate generiche, centrano invece in poche righe il nucleo fondamentale dell'insegnamento del maestro (che non lui, ma i pittori contemporanei definirono prospettiva), fatto di argomenti ed esperimenti attinenti alla scienza del porre con giusta misura le diminuzioni e gli accrescimenti delle cose viste dall'occhio. La descrizione delle tavolette fatta più avanti dal Manetti mostra che non la misura grafica delle seste, ma quella espressa col numero è la chiave che definisce il crescere o il diminuire delle lunghezze al variare delle distanze.

Un secolo e mezzo dopo, Giorgio Vasari, volendo spiegare l'invenzione di Filippo, usa nella sua *Vita* (1568 c.) altre parole:

attese molto alla prospettiva, allora molto male in uso per molte falsità che vi si facevano. per fino che egli trovò da sé un modo che ella potes-

se venir giusta e perfetta, che fu il levarla con la pianta e il profilo e per via della interseguazione; cosa veramente ingegnossissima ed utile all'arte del disegno.

L'espressione del Vasari è sempre stata considerata la più aderente descrizione dell'invenzione di Filippo, ma in essa la questione della misura è del tutto assente e l'ammirazione dell'azione di scienza è svanita. In realtà essa non descrive l'invenzione, ma la pratica della sua messa in opera, definita nel tempo dalle applicazioni dei seguaci, dopo che l'Alberti aveva dato sistematicità agli insegnamenti di Filippo. Il disegno era divenuto, nella pratica delle botteghe, l'esito di strategie grafiche condotte secondo un ordine formalizzato. La definizione del Vasari è stata quella che ha ottenuto maggiore successo e su di essa si è appoggiata la critica storiografica successiva.

Tra le due descrizioni era passato poco più di un secolo, ricco di pitture, tarsie, bassorilievi, architetture, opere di eccezionale qualità, che avevano applicato la lezione di Filippo, sondandone i diversi problemi, sperimentando soluzioni, facendo non solo crescere il corpo della disciplina, ma anche allargandone e trasformandone le attitudini a trasmettere simboli e significati. Nel mezzo di esse sta il trattato di Piero della Francesca, primo rigoroso testo scientifico-didattico dedicato alla prospettiva. Nel primo libro, in coda alla *proposizione XI* che annuncia il passaggio dalla trattazione delle figure piane non degradate a quella delle figure degradate, Piero svolge una virtuosistica dimostrazione della necessità di passare dalle proporzioni calcolate con i numeri a quelle ot-

tenute *dalle linee*, ovvero alla strategia grafica, per ottenere *apertamente* il degradare delle superficie. Quel ragionamento, sostituendo alla *commensuratio* la proporzione trovata con le seste e con le linee, dispiega la strada che condurrà la prospettiva di architettura, attraverso diversi percorsi teorici (i punti di distanza, i punti misuratori, l'omologia di ribaltamento ecc.) agli esiti delle ultime testimonianze, con il ricorso a teoremi che l'hanno resa via via adatta al variare dei modelli compositivi del disegno dell'architettura.

La vicenda storica della prospettiva, tra scienza e arte, può rappresentare un modello di cultura integrata, da studiare con attenzione, oggi che nel pensiero comune affiorano le crepe introdotte dalla separatezza degli specialismi. È utile osservare i meccanismi con i quali il modello prospettico si è generato e si è nel tempo trasformato, dando espressione a significati diversi. Non basta guardare i dipinti per leggere e mettere in luce i modi con cui i singoli artisti accompagnarono il mutare dei contenuti da trasmettere attraverso la prospettiva, ma occorre dall'interno vivisezionare la loro struttura, fatta di disegno ordinato da regole precise. Gli assiomi della prospettiva sono indiscutibili, ma le figure, le regole e i modi della loro applicazione sono molteplici e caratterizzano le diverse fasi storiche e i diversi attori (i pittori). Nel passato le parole del Vasari (e ciò che può esserne dedotto) sono state la guida del giudizio critico, che valutava 'a occhio' la coerenza tecnica dei dipinti, considerando 'errore' tutto ciò che era visibilmente difforme dall'apparenza più ovvia; la strategia prospettica non dava luogo ad altra valutazione ed entrava con poche sfumature nel giudizio sui significati simbolici delle opere. Oggi, grazie alle innovazioni della fotografia e del disegno digitali, possiamo con rigore di logica smontare dall'interno la struttura geometrica delle prospettive, leggere le peculiarità metriche della loro costruzione e ricostruirne il percorso, mettendo in luce le diverse finalità comunicative.

Il disegno di prospettiva è un linguaggio che al suo lettore rivela messaggi che non possono essere altrimenti conosciuti.

Emerge con evidenza la distanza di paradigma geometrico tra la prospettiva delle origini e le trasformazioni barocche, quando il

linguaggio è definito in formule descritte in maniera compiuta nei trattati che le ricerche dei matematici hanno contribuito a comporre. Le figure dell'architettura sono allora delineate in modelli da imitare e la bravura dei virtuosi è il pregio più ricercato. L'ansia della conoscenza, passata in altri campi, è venuta meno e la prospettiva cambia obbiettivo ponendosi a servizio del potere (economico, politico o religioso che sia). La sua stagione volge al termine e la sua fiducia di poter discutere sui rapporti tra sensi e ragione, tra ragione e fede è stata cancellata. Ora la fede e il potere decidono sul vero e la pittura illustra, con affascinanti acrobazie scientifico-tecniche, il risultato raggiunto. La prospettiva dei fondatori appare anch'essa come una mitica età dell'oro, in cui giganti del pensiero sapevano fondare un sapere nuovo.

I primi quattro saggi di questo volume sono dedicati allo studio 'dall'interno' di modelli esemplari di prospettive, attraverso i diversi momenti storici. L'analisi, condotta dal punto di vista del Disegno, è rivolta a portare alla superficie i processi mentali significativi della loro costruzione. Le differenze di paradigma tra le opere dei primi prospettici e quelle del pieno Rinascimento sono rese evidenti dal diverso rapporto di fedeltà alla regola definita dal fondatore. In particolare, nel quarto scritto è resa sensibile la differenza di metodo, significati e obbiettivi tra la prospettiva umanistica e quella barocca attraverso la complessa messa in luce delle tecniche geometriche che le caratterizzano.

Il quinto saggio indaga le possibilità offerte da un approccio tecnologico attuale al fine di favorire la divulgazione dei contenuti esplorati, per immettere nella cultura corrente un pensiero 'diverso' sui significati e sugli aspetti tecnici dell'arte della prospettiva.

Gli ultimi tre contributi, tutti di storici dell'arte, descrivono con sapienti e dettagliate analisi la diversa natura del paradigma barocco che, declinato nel quadraturismo, diventa illustrativo e assertivo di valori e significati ormai distanti da quelli da cui aveva avuto origine la ricerca sulla prospettiva. Gli espedienti che essa, ormai a servizio di dogmi di potere, mette in opera sono tecniche affascinanti, creative, a volte geniali, rivolte a stupire, ma non più a proporre argomenti di riflessione filosofica.

La ricchezza (anche numerica) e la magnificenza degli esempi, insieme alle costanti delle composizioni, mostrano quanto il genere della quadratura avesse permeato la società di quel tempo, appagandone il bisogno di immaginario 'incredibile' (niente di meno verosimile dei loggiati di chiostri che incorniciano gli sfondati di cielo), in una direzione che era esattamente opposta a quella per la quale la prospettiva era nata.

Infine è proposto un repertorio di 'Prospettive di Architettura' in Toscana, che non può essere esaustivo (impresa impossibile), ma intende essere significativo, mostrando, attraverso un ampio campionario di esempi tratti da diverse località toscane ed estesi ai tempi di durata dell'arte, quanto essa abbia pervaso il mondo dell'immagine nel corso dei secoli, dal primo Quattrocento alla metà dell'Ottocento, costruendo il modo con cui noi oggi vediamo e organizziamo la visione del paesaggio umanizzato intorno a noi.