

RÉSUMÉS DES CONTRIBUTIONS

Francesca CECCHINI, *Ambiti di diffusione del sapere ottico nel Duecento : tracce per uno studio sulle conoscenze scientifiche degli artisti italiani del XIII secolo*, p. 19-42.

Il nuovo interesse nei confronti delle apparenze visive che emerge ad Assisi intorno al 1290 è inquadrabile all'interno di un più vasto fenomeno che coinvolge negli stessi anni anche la scultura. Il saggio si propone di rintracciare le radici dell'illusionismo tardoduecentesco, oltre che nello studio dell'arte classica, anche nella diffusione di nozioni d'ottica fra gli artisti, investigandone i possibili canali di trasmissione : l'uso di tecniche di rilevazione con la vista; la circolazione dei codici di *perspectiva*, dei trattati aristotelici e del *De Architectura* di Vitruvio; lo studio dell'ottica presso la corte pontificia; la predicazione mendicante; la politica culturale e il sistema educativo comunale; la trattatistica scientifica in volgare. Viene anche analizzato il sorgere della figura dell'artista-scienziato con Ristoro d'Arezzo (1282 ca.), pittore-astronomo appassionato d'ottica e archeologia.

Alessandra SORCI, *Federico Commandino tra innovazione e recupero dell'Antico : il «restauro» del corredo illustrativo delle edizioni degli Elementa di Euclide*, p. 43-66.

Nel 1572 Federico Commandino pubblica gli *Elementa* di Euclide in versione latina, alla fine di una lunga attività dedicata alla traduzione di opere matematiche dell'Antichità ellenistica. L'edizione latina di Euclide, seguita da quella italiana postuma (1575), segna un punto di cesura nella storia della trasmissione degli *Elementa*. Rispetto alle edizioni precedenti, quella di Commandino non solo restituisce un testo più corretto e fedele all'originale greco, ma lo correda di un nuovo e diverso *corpus* di figure. Nelle traduzioni di Commandino le figure della geometria solida vengono rappresentate per la prima volta in prospettiva. Questa scelta editoriale, che potrebbe sembrare un'adozione volontaria delle nuove procedure di rappresentazione usate da pittori e architetti contemporanei, viene piuttosto a configurarsi come una ricostruzione per via congetturale dell'antica disciplina matematica denominata scenografia (*scenographice*).

Magno MELLO, *De Bacherelli aux Jésuites : itinéraire de la perspective à la cour portugaise au XVIII^e siècle*, p. 67-86.

Dans l'étude de la peinture d'architectures feintes au Portugal pendant la première moitié du XVIII^e siècle, il est essentiel de réfléchir à deux questions : la présence du peintre florentin Vincenzo Bacherelli et l'enseignement des Jésuites, en particulier, Inácio Vieira. Nous mettons en relation la peinture du plafond du Monastère de São Vicente de Fora à Lisbonne, signée par Bacherelli, avec la présence de Vieira comme enseignant de mathématiques au Collège de Santo Antão. De tous les textes écrits par Vieira, nous étudions plus particulièrement le *Traité de Perspective*, qui témoigne explicitement de l'intérêt de l'auteur pour la peinture d'architectures feintes. Nous verrons ainsi que pendant la première moitié du XVIII^e siècle, l'utilisation de la quadrature se développe d'une manière de plus en plus érudite, toujours en lien avec l'enseignement des mathématiques.

Irina GOUZÉVITCH et Dmitri GOUZÉVITCH, *La gravure de l'époque pétroviennne et l'introduction de la perspective en Russie*, p. 87-111.

Les premiers éléments de la perspective apparaissent dans la Moscovie au XVII^e siècle pour connaître, sous le règne de Pierre I^{er}, un essor spectaculaire dans les domaines tels que les arts graphiques et picturaux, l'architecture, la cartographie et les arts de l'ingénieur. Son introduction en Russie est ainsi une histoire complexe située au croisement de plusieurs disciplines. C'est aussi une histoire à restituer car les travaux de synthèse font à ce jour cruellement défaut. Les auteurs se proposent d'en dresser la première ébauche en s'appuyant sur leurs recherches en matière d'histoire du transfert des connaissances occidentales vers la Russie. Dans un premier temps, ils s'appliqueront à cerner le contexte qui a conditionné l'appropriation de la perspective par les Russes. Les filières qui ont contribué à l'y implanter seront examinées ensuite. La gravure pétroviennne qui synthétise l'essentiel de ce que les Russes ont appris dans ce domaine sera analysée dans le troisième volet de cet article.

Jeanne PEIFFER, *Adapter, simplifier et mettre en pratique la perspective. Les «Kunstabücher» du XVI^e siècle*, p. 123-151.

Le corpus analysé dans cet article comporte des ouvrages de perspective rédigés en allemand entre 1525 et 1623, de Hieronymus Rodler à Andreas Albrecht. Tous se situent dans la tradition notamment nurembergeoise inaugurée par l'*Underweysung der messung* (1525) d'Albrecht Dürer. Leurs auteurs s'adressent explicitement aux praticiens, à tous ceux qui, dans leur métier, manient la règle et le compas (architectes, menuisiers, orfèvres, etc.) avec la prétention de simplifier et d'abrégé les procédés de perspective transmis par Dürer. Nous sommes attentifs

au choix de la forme, à la terminologie utilisée, aux méthodes mises en œuvre et aux exemples présentés. Certains de ces ouvrages cherchent à instruire en décrivant le fonctionnement de dispositifs matériels : instruments, fils, gabarits, etc., d'autres se présentent sous forme de collection de modèles et d'autres encore prétendent servir la mémoire en réunissant une compilation d'extraits. Nous avons surtout mis en évidence l'usage de patrons (ou gabarits) dans la *Perspectiva* (1571) de Hans Lencker, étudié leurs modes d'application et proposé une reconstruction des gestes sous-jacents.

Marica MARZINOTTO, *Filippo Gagliardi e la didattica della prospettiva in Accademia di San Luca tra XVII e XVIII secolo*, p. 153-177.

L'Accademia di San Luca a Roma, ostacolata da problemi di ordine economico e logistico, disattese inizialmente l'apertura degli «studi», nonostante la formazione dei giovani artisti fosse tra le principali finalità istituzionali. Gli *Statuti* pubblicati tra Seicento e primo Settecento elencano le discipline da impartire e ne definiscono le metodologie, ma altri documenti dell'Archivio Storico della stessa accademia romana testimoniano la mancata attuazione di tali propositi. Mentre è possibile seguire gli sviluppi della didattica del disegno dal vero attraverso gli ordini di pagamento del modello, per l'insegnamento della prospettiva le notizie sono soltanto episodiche, anche se a partire dal 1675 circa, i *Verbali delle Congregazioni* registrano puntualmente il calendario, l'orario delle lezioni e i nomi degli insegnanti di prospettiva. Sono stati inoltre individuati, e sono oggetto di questo studio, diversi fogli con dimostrazioni teoriche e grafiche e corredi didattici, tra i quali figurano anche un *Trattato di prospettiva* manoscritto e una cartella con otto tavole, attribuibili a Filippo Gagliardi.

Georges FARHAT, *La perspective à l'épreuve du jardin. Le canal de Saverne au XVIII^e siècle*, p. 179-198.

Les applications de la perspective au terrain du jardin, avec ses accidents physiques et ses contingences socioculturelles, font émerger des principes inédits dans les deux dimensions du tableau de la représentation. Il en va ainsi, par exemple, des dispositifs d'anamorphose développés, à l'horizontale, sur différents niveaux de terrassements, par André Le Nôtre et ses «héritiers». C'est ce que l'on constate à travers des études de cas, comme celle du canal de Saverne, plus longuement exposée ici. Cela suppose une inversion de la méthode d'approche familière de l'historiographie des jardins : au lieu de rabattre l'herméneutique de la perspective sur le terrain, partir de ce dernier pour remonter vers les idées. Ce faisant, on fait du jardin un objet à part entière de l'histoire de la perspective.

Jorge Alberto GALINDO DÍAZ, *Didactique de la perspective et pratique de la fortification au XVIII^e siècle : le cas de l'Académie royale de mathématiques de Barcelone*, p. 199-216.

Créée en 1705, l'Académie de Mathématiques de Barcelone fut au cours du XVIII^e siècle, l'institution espagnole la plus importante pour la formation des ingénieurs militaires. L'un des cours, *De l'optique*, contenait les éléments de base de la perspective. L'étude des sources et des contenus ainsi que des méthodes didactiques, nous conduit à penser que la perspective, malgré un emploi séculier de la géométrie plane, s'imposait comme le moyen de représentation préféré des ingénieurs militaires, permettant une représentation du monde tridimensionnel. Ce « nouvel outil » n'était pas seulement considéré comme un instrument de représentation mais plutôt comme la possibilité descriptive des aspects opératifs liés à la pratique constructive : les innombrables difficultés intervenant dans la construction d'une enceinte fortifiée nécessitent une image d'ensemble dont l'élaboration soit décomposable.

Filippo CAMEROTA, *Perspectiva mechanica. L'invenzione degli strumenti tra teoria e pratica della rappresentazione prospettica*, p. 217-242.

La necessità di rappresentare lo spazio misurandone le dimensioni è un problema che nel Rinascimento si pone sia sul piano pittorico, con l'invenzione della prospettiva lineare, sia sul piano matematico, con gli sviluppi dei metodi cartografici. Se questa necessità ha un valore puramente intellettuale negli ambienti artistici, essa è dettata invece da impellenti ragioni pratiche negli ambienti militari. Nella visione matematica degli ingegneri militari, dominata dalle micidiali geometrie della nuova scienza balistica, il quadro del pittore si configura come il luogo delle misure di oggetti inaccessibili dal quale poter risalire al disegno della vera forma planimetrica di fortezze e territori. L'interazione tra prospettiva e metodi di misurazione si manifesta in modo sintomatico attraverso l'invenzione degli strumenti prospettici, messi a punto inizialmente dagli artisti per l'imitazione meccanica della natura ma presto adottati dai matematici come veri e propri strumenti topografici; un fenomeno, questo, che si colloca nel crescente interesse per l'invenzione degli strumenti scientifici, risvegliato in quasi tutte le corti europee del XVI secolo non solo dalle esigenze pratiche della guerra, ma anche da forti motivazioni umanistiche (la rinascita della matematica greca) e dalla necessità di soddisfare la crescente moda cortigiana del collezionismo scientifico.

Hélène VÉRIN, *Les paradoxes de la perspective dans la littérature technique*, p. 243-270.

Nous abordons ici une question controversée, celle des effets de la perspective sur les sciences et les techniques à l'époque moderne. J'en rappellerai les grands traits. Le paradoxe est que les traités de perspective pratique furent

souvent composés par des ingénieurs, la perspective étant de leur compétence. Néanmoins, les mêmes auteurs dénonçaient dans leurs autres ouvrages son peu d'utilité pour la maîtrise technique de l'espace. Après avoir montré le flou de leurs définitions de la perspective, j'examinerai le rôle qu'ils lui attribuent dans trois types d'activités propres aux ingénieurs : les écrits techniques : théâtres, recueils, manuels, traités; le projet technique selon ses différentes phases : l'invention – conception, la discussion et la négociation, le passage à l'exécution; la reconnaissance d'un territoire, d'un site, en vue d'une action, donnant lieu à des cartes militaires ou navales dressées par des ingénieurs.

Marisa DALAI EMILIANI, *Nuovi indizi del metodo prospettico di Piero della Francesca nel cantiere di Arezzo alla luce dei recenti restauri*, p. 287-301.

Il ciclo murale della *Leggenda della Vera Croce*, massima opera pittorica di Piero della Francesca, è stato relativamente trascurato dagli studi sulla prospettiva rinascimentale, probabilmente per le grandi dimensioni, l'assenza di un rilievo accurato delle misure, le condizioni di grave alterazione e irregolarità delle superfici dipinte, le difficoltà di ripresa delle riproduzioni fotografiche. Il restauro conservativo, che si è concluso nel 2000, non solo ha restituito piena leggibilità agli affreschi, ma ha prodotto una quantità imponente di informazioni e documentazioni scritte, grafiche e fotografiche, che offrono ampia materia per una nuova interpretazione dell'opera anche sotto il profilo delle procedure prospettiche messe in atto dall'artista.

In particolare, deve essere contestato il luogo comune della critica novecentesca secondo cui ogni scena del racconto, che illustra episodi della *Leggenda Aurea*, sarebbe stata concepita isolatamente come un teorema del *De prospectiva pingendi*, ignorando il punto di vista dello spettatore. Al contrario, gli affreschi che si dispiegano sulle pareti rivelano un progetto unitario e la consapevole previsione di uno sguardo «di sotto in sù». Tracce materiali come il ritrovato foro corrispondente al punto di convergenza delle ortogonali di profondità, che disegnano i contorni delle mura di Gerusalemme nella lunetta con l'*Esaltazione della Croce*, costituiscono d'altra parte altrettante prove del metodo di costruzione spaziale e degli accorgimenti illusionistici sperimentati da Piero. Ma la scoperta forse più importante che il restauro ha reso possibile riguarda il «notturno» del *Sogno di Costantino* : nel cielo all'alba si sono accese le stelle dell'emisfero boreale, delineando con l'esatta posizione reciproca delle costellazioni, invertite come in un globo celeste, il primo cielo astronomico – non astrologico – della storia della rappresentazione scientifica moderna.

Paolo MARTELOTTI, *Questioni di prospettiva tra restauro e museografia*, p. 303-321.

Indagando alcune opere di artisti di varie epoche, fino al Novecento, l'autore individua diversi e a volte contrastanti mondi prospettici : le qualità più profonde

di un'opera d'arte passano spesso per questo nodo che definisce un «orizzonte» creativo.

La Museografia ha il dovere, oltre che il privilegio, di occuparsi di questo «orizzonte». Non diversamente il Restauro: l'architetto che ricompona un testo scultoreo scomposto o frammentato dalla violenza del tempo ha, nella scoperta dell'impianto prospettico dell'originale, un forte alleato.

L'architetto che espone uno o più oggetti può ripercorrere una scelta prospettica o al contrario definire per un'opera il nuovo mondo di appartenenza, la distanza dello sguardo, i punti di vista e così essere arbitro dell'ambientamento o dell'estraniamento, della contestualizzazione o del suo contrario, del coinvolgimento o del distacco.

Nel saggio si ripercorrono alcune esperienze vissute dall'autore in trent'anni di lavoro.

Pietro ROCCASECCA, *Evidenze materiali per una storia della prospettiva nella pittura italiana su tavola del XV secolo*, p. 323-351.

La prospettiva come 'forma simbolica' (Amburgo, 1924) di Erwin Panofsky è stato il saggio più influente sugli studi del Novecento intorno alla prospettiva rinascimentale. Allo stato attuale delle conoscenze, tuttavia, è noto che tre tesi del testo su questo specifico argomento non sono più sostenibili. È infatti dimostrato che: a) la convinzione che Brunelleschi avrebbe inventato la «costruzione legittima», cioè la prospettiva per intersezione di pianta e alzato, e che Leon Battista Alberti nel *De pictura* ne avrebbe diffuso una versione semplificata per gli artisti, è solo una congettura dello studioso, che non si può né dimostrare né negare; b) nessuno nel Quattrocento pensò alla prospettiva nei termini di applicazione di una legge o regola, per cui il concetto di «costruzione legittima» è un anacronismo. La prima formulazione di tale espressione si deve infatti allo storico dell'arte tedesco Heinrich Ludwig, intorno al 1880; c) l'interpretazione di Panofsky del procedimento prospettico descritto da Alberti nel *De pictura* (1935) è viziata da un errore logico che ne inficia la validità.

Partendo da queste premesse ho schedato, nei dipinti su tavola del XV secolo conservati nella National Gallery of Art di Washington DC, le tracce materiali delle operazioni compiute per eseguire il disegno preliminare, al fine di comprendere le costruzioni prospettiche effettivamente messe in opera dagli artisti. Delle numerose tavole dipinte che recano nel supporto linee incise con uno stiletto metallico o segni del compasso, in questa sede presento un campione ristretto, ma significativo, di cinque dipinti di differenti autori (Gentile da Fabriano, Masolino, Giovanni di Paolo di Grazia, Fra Carnevale e Botticelli), che si dispongono cronologicamente dalla metà degli anni Venti fino ai primi anni Ottanta del Quattrocento.

Anna Luce SICUREZZA, *Nuove ipotesi sulla formazione culturale di Beato Angelico : fra ottica medievale e pratica pittorica*, p. 353-363.

Beato Angelico potè godere di una duplice formazione culturale, dapprima di pittore laico, in seguito di colto esponente dell'Ordine Domenicano. L'artista conosceva dunque il latino e gli fu possibile frequentare ricchissime biblioteche, tra le quali la Libreria Medicea Pubblica di San Marco a Firenze e la raccolta di Niccolò V in Vaticano.

Questo contributo sviluppa l'ipotesi di una relazione esistente tra la «pittura di luce» dell'Angelico e la sua singolare cultura scientifica, connessa alla formazione domenicana. Nella attenta rappresentazione pittorica di fenomeni cromatici si può ad esempio riscontrare la conoscenza dell'ottica medievale, dal *De aspectibus* di Alhazen alla *Perspectiva* di Witelo.

Pascal DUBOURG GLATIGNY, *La question de la perspective matérielle dans les traités du Cinquecento*, p. 365-384.

Les traités et les œuvres constituent les matériaux privilégiés des historiens. Mais la place qu'occupe la réalisation matérielle de la perspective dans la littérature artistique n'a guère été étudiée. En regardant les textes du *Cinquecento*, période d'émergence du commentaire d'œuvre, on s'interroge ici sur la spécificité du traitement de la perspective ou, au contraire, sur sa soumission aux mêmes conditions que les autres composantes de l'œuvre d'art. Même s'ils forment un corpus exigu, issu aussi bien de la littérature artistique générale que spécialisée, les témoignages, descriptions et commentaires sur la *manière* de faire la perspective et sur ses effets, constituent des indicateurs significatifs de la conception artistique de l'époque. Quelles œuvres choisit-on? Comment décrit-on ces images avec des mots? Quel rapport établit-on avec les traités? Peut-on en déduire une unité ou une pluralité des *manières* de perspective?

Jan BLANC, *De la méthode à la genèse de la perspective. Pieter Saenredam (1597-1665) et les vues de la Mariakerk à Utrecht (1636-1651)*, p. 385-409.

Si de nombreuses études ont été consacrées à la «méthode perspective» de Pieter Saenredam, il semble délicat d'étendre ce principe à la conception de ses œuvres. A travers l'analyse des vues réalisées entre 1636 et 1651 de la Mariakerk d'Utrecht, il s'agit de mesurer les écarts entre les versions d'une même vue et de saisir les différences entre la «méthode» et son application. Le choix et l'exploration des sites sont motivés par des déterminations externes mais aussi par ses spécificités mêmes. Les dessins *in situ* permettent de déployer en un même espace graphique un ensemble de possibles que l'épure cherchera à réduire en atelier et que le temps de pause entre la réalisation des esquisses et celle des dessins de perspective enrichira. Il s'agit donc de se défaire des préjugés téléologiques réduisant la «genèse perspective» à une pure opération intellectuelle. L'«art» de la

perspective est d'abord un ensemble de savoir-faire qui font partie, tout autant si ce n'est plus que les connaissances théoriques, du métier du *pictor doctus*.

Dominique RAYNAUD, *La théorie des erreurs et son application à la reconstruction des tracés perspectifs*, p. 411-430.

La contribution se propose de réduire le nombre d'épures perspectives qui peuvent être tirées d'une même œuvre picturale lorsque les opérateurs suivent des méthodes empiriques. Les erreurs de reconstruction sont réductibles par des méthodes rationnelles, qui consistent d'une part à suivre un protocole de travail rigoureux, d'autre part à procéder à un calcul d'erreur permettant le choix d'un minimum. À titre d'illustration, cette méthode est appliquée à une fresque padouane du XIV^e siècle de Giusto de' Menabuoi qui présente deux points de fuite centraux définis avec une erreur faible (ce qui réfute au passage l'hypothèse selon laquelle les peintres du XIV^e siècle n'auraient pas utilisé de points de fuite).

Marianne COJANNOT-LE BLANC, *La notion d'«atticisme français» à l'épreuve de la perspective*, p. 431-448.

L'invention de la notion d'«atticisme» qui devait marquer l'histoire de la peinture française sous la régence d'Anne d'Autriche, révèle en fait une difficulté à saisir l'art de la Régence et ses aspirations. Celle-ci résulte, dans une assez large mesure, de la difficile prise en compte de la perspective par les historiens de l'art, non seulement comme procédé de construction spatiale mais aussi comme outil au service de la composition, de la narration et de l'expression en peinture. Cet article s'efforce d'établir que seule une étude attentive de la perspective permet de mieux comprendre certaines «caractéristiques stylistiques» de l'art de la Régence, et de dénouer des nœuds historiographiques, notamment la question du rapport de cette pratique artistique des années 1640-50 aux textes théoriques contemporains.

Maria MIGNINI, *Storia e ideologie nel dibattito critico sulla prospettiva dal 1957 al 1977*, p. 449-468.

A partire dalle reazioni alla traduzione italiana del saggio di Erwin Panofsky, *La prospettiva come 'forma simbolica'* (Milano, 1961), viene esaminato il dibattito che per circa un ventennio si concentrò su fonti teoriche e documenti figurativi per una ricostruzione storica delle ricerche prospettive e delle relative implicazioni scientifiche e filosofiche. Emerge come chi sosteneva la relatività delle forme di rappresentazione spaziale – in contrapposizione a chi individuava nella

prospettiva centrale l'unico sistema, geometricamente esatto, di rappresentazione della realtà – finisce per non accettare il paradigma di una univoca «costruzione legittima», che sarebbe stata teorizzata per la prima volta da Leon Battista Alberti, paradigma assunto acriticamente nell'interpretazione novecentesca della prospettiva rinascimentale. S'interrogano infine le motivazioni ideologiche che impedirono di scardinare un presupposto di legittimità a discapito dell'indagine su una molteplicità effettiva di sistemi operativi analizzabili nella concretezza delle opere superstiti.