

Volume 11 (2022)  
ISSN 2612-6966



**OJH**

Open Journal of Humanities

**Homepage**

[www.doaj.org/toc/2612-6966](http://www.doaj.org/toc/2612-6966)

**Publisher**

Universitas Studiorum S.r.l. - Casa Editrice Scientifica  
via Sottoriva, 9 - 46100 Mantova (MN), Italy  
[www.universitas-studiorum.it](http://www.universitas-studiorum.it)

**International Scientific Committee**

Carla Carotenuto, Università degli Studi di Macerata - *Director*  
Maria Accame, "Sapienza" Università di Roma  
Nicoletta Calzolari Zamorani, CNR - Pisa  
Gabriella Cambosu, Università degli Studi di Cagliari  
Clementica Casula, Università degli Studi di Cagliari  
Matteo De Beni, Università degli Studi di Verona  
Federica De Iuliis, Università degli Studi di Parma  
Francesca Dell'Oro, Université de Lausanne (Switzerland)  
Sonia Gambino, Università degli Studi di Messina  
Maria Vittoria Fontana, "Sapienza" Università di Roma  
Carmela Giordano, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"  
Alberto Jori, Università degli Studi di Ferrara  
Valetina Laviola, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"  
Giovanni Lupinu, Università degli Studi di Sassari  
Chiara Melloni, Università degli Studi di Verona  
Michela Meschini, Università degli Studi di Macerata  
Mario Negri, Università IULM  
Erika Notti, Università IULM  
Isotta Piazza, Università degli Studi di Parma  
Paola Pontani, Università Cattolica del Sacro Cuore  
Daniela Privitera, Middlebury College at Mills, San Francisco (USA)  
Riccardo Roni, Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo"  
Marco Sabbatini, Università degli Studi di Pisa  
Sonia Saporiti, Università degli Studi del Molise  
Domenico Scalzo, Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo"  
Edoardo Scarpanti, Accademia Nazionale Virgiliana  
Marco Stoffella, Università degli Studi di Verona

*Editorial and Publishing Committee*

Ilari Anderlini  
Giannella Biddau  
Luigi Diego Di Donna  
Edoardo Scarpanti

Open Journal of Humanities (OJH) is a peer-reviewed electronic Scientific Journal, which is devoted to the field of Humanities. OJH is published three times a year, and is distributed online with a full Gold Open Access policy, without any embargo period, through a Creative Commons License (CC-by 4.0), according to scientific best practices.

Peer-reviewing process for OJH is operated on a "double blind" basis, for each proposed article; it is conducted by at least two external referees, and is monitored by members of OJH's Scientific Committee and by the Publisher's Editor. Both the reviewers and author identities are concealed from the reviewers, and vice versa, throughout the review process. Received articles are made anonymous by our Editors, before Peer-reviewing process begins. Selection is based only on intellectual and scientific value and content, with no regards to authors' identity, origins, political or religious orientations. Proposed papers must be unpublished and fully original, and OJH Editorial Board will condemn and report any plagiarism or semi-plagiarism case. Every single Author accepts his own full responsibility for the originality and paternity of the published text.

Accepted topics of OJH include the whole field of Humanities, and namely: Anthropology, Archaeology, Arts (Visual Arts, Architecture), Classics, Philology, Philosophy, Law and Politics, Linguistics, Literature, Sociology, Economics. Correspondent scientific classification in Italy covers the following fields (cf. D.M. 855/2015): Area 10 "Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche"; Area 11 "Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche, psicologiche"; Area 12 "Scienze giuridiche"; Area 13 "Scienze economiche e statistiche"; Area 14 "Scienze politiche e sociali".

## La prospettiva di Federico Commandino e un quadro di Paolo Veronese

STEFANO MARCONI  
Sapienza Università di Roma

### Abstract

Like Ptolemy in his *Planisphaerium* had studied the perspective of the circles of a sphere, thus Commandino in the *Commentarius* had sought the representation, on a given surface, of an object in whatever way it appears to the eye. The result is an exhaustive repertoire of forms and models that even the artists could draw on. In this sense, one in particular of the three tondi painted by Paolo Caliari known as Veronese for the Marciana Library is an emblematic example. My analysis, which is based on the recognition of a significant point of contact between the respective languages of perspective and the arts of visual representation, aims to illuminate specific formal characteristics and the internal coherence of the composition in Veronese's painting.

**Keywords:** perspective, arts of visual representation, movement in painting, history of science, art history, Federico Commandino, Paolo Veronese.

Il matematico Federico Commandino (1509-1575)<sup>1</sup> ebbe un ruolo di notevole rilevanza nell'ambito del Rinascimento

---

1. Nato ad Urbino, Commandino apprese durante la giovinezza il greco e il latino da Giacomo Torelli da Fano e le matematiche da Gian Pietro de' Grassi. Quindi si trasferì a Padova, ove si dedicò per dieci anni allo studio della medicina e della filosofia, addottorandosi in medicina a Ferrara nel 1544. Ritornò alla terra nativa nel 1546 ed entrò al servizio del duca d'Urbino Guidobaldo II della Rovere (1514-1574). Si narra che, avendo presto perduto la moglie, il padre e un figlio per la peste, disamorato della

scientifico durante il XVI secolo, contribuendo in modo decisivo alla conoscenza della scienza antica con la sua alacre e infaticabile attività di filologo, traduttore e commentatore di opere greche. Convinto dell'importanza di Archimede di Siracusa nella storia della matematica, stampò nel 1558 a Venezia presso Paolo Manuzio una versione latina di cinque opere (la *Misura del cerchio*, *Sulle spirali*, la *Quadratura della parabola*, *Sui conoidi e gli sferoidi*, l'*Arenario*) e nel 1565 a Bologna la traduzione latina di Guglielmo di Moerbeke dei *Galleggiamenti*, con ampi emendamenti e molti risarcimenti di lacune. Nel 1566 ancora a Bologna pubblicò la traduzione dal greco dei primi quattro libri delle *Coniche* di Apollonio di Perga e nel 1572 a Pesaro gli *Elementi* di Euclide di Alessandria, con relativo commento, e l'opera astronomica di Aristarco di Samo *Sulle dimensioni e le distanze del Sole e della Luna*. Curò la prima edizione a stampa in lingua latina dell'*Analemma* di Tolomeo, che uscì a Roma nel 1562 presso Paolo Manuzio e a cui aggiunse il suo *Liber de horologiorum descriptione*.

Il presente contributo verte sul commentario al *Planisfero* di Tolomeo,<sup>2</sup> edito a Venezia nel 1558 presso la tipografia Aldina e dedicato al cardinale Ranuccio Farnese. È la prima opera pubblicata da parte del matematico urbinato che vi antepose il testo dell'astronomo alessandrino del II secolo sulla rappre-

---

medicina si consacrassero alle matematiche. A dare impulso decisivo alla sua attività scientifica fu l'incontro con il cardinale Ranuccio Farnese (1530-1569), uomo dotto e amante così delle lettere come degli studi matematici, di cui divenne familiare intorno al 1549. Tradusse Archimede, Apollonio, Sereno, Euclide, Aristarco, Erone, Maometto di Bagdad, Perseo, Pappo.

2. Perduto l'originale greco, il *Planisfero* tolemaico e il suo commentario erano stati tradotti dall'arabo in latino da Ermolao Secondo e Roberto Ketense tra il 1142 e il 1144 a Toledo o a Tolosa di Spagna.

sentazione della sfera celeste sul piano e quello corrispondente di età medievale, scritto da Giordano Nemorario nella prima metà del XIII secolo. Il titolo originale completo del commentario suona così: *Federici Commandini Urbinatis in Ptolemaei Planisphaerium commentarius. In quo uniuersa scenographices ratio quam brevissime traditur, ac demonstrationibus confirmatur*. L'analisi dettagliata del procedimento descritto da Tolomeo per delineare sul piano la sfera celeste con la proiezione stereografica offre l'opportunità a Commandino non tanto di dedicarsi alla chiosa dei passi oscuri, che costituisce il carattere distintivo di un comune commentario e che invece è relegato in questo caso al fondo del testo, quanto piuttosto di cimentarsi a formulare in modo conciso e nello stesso tempo chiaro i fondamenti geometrici della prospettiva (*uniuersa scenographices ratio*) intesa come branca fondamentale dell'ottica, al fine di gettare le basi delle scienze della rappresentazione visiva, di cui il planisfero è parte integrante.

A poco più di un decennio dal *Commentarius*, nel proemio al suo *La pratica della prospettiva*,<sup>3</sup> il dotto patriarca di Aquileia Daniele Barbaro (1513-1570), che aveva pubblicato nel 1556 la traduzione e i commenti al *De architectura* di Vitruvio, ne aveva individuato la singolarità:

Federico Commandino nella sfera piana di Tolomeo ha posto alcune dotte dimonstrazioni, come egli è solito sempre di fare, pertinenti alla Prospettua, come principij di quella, non inutili per eccitare gli animi de gli studiosi: Ma quanto allo esercizio, & alla introduzione di persone noue all'operare di mano oscure, & difficili.

Durante il secolo scorso Federico Amodeo (1859-1946), pur evidenziandone la modesta fortuna: «l'opera fu messa da par-

---

3. Barbaro 1568: 2.

te», bene la inquadro nello sviluppo scientifico della disciplina come «il gradino di passaggio dai primi prospettivi a G. U. [Guido Ubaldo] del Monte». <sup>4</sup> In anni più recenti, nell'ultimo quarto del Novecento, è stato poi Rocco Sinisgalli (1947) che a più riprese ne ha indagato la struttura e ne ha messo in luce il significato storico <sup>5</sup> fino all'edizione moderna con traduzione in lingua italiana del testo commandiniano. <sup>6</sup>

Lungo un asse ideale, il *Commentarius* si pone in effetti al punto di partenza di un processo che determinò in Europa tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento un'accelerazione progressiva in senso scientifico e filosofico anche della prospettiva e, nella serie continua che conduce a Girard Désargues (1593-1661), prelude in modo diretto ai *Perspectivae libri sex* dell'allievo devoto Guidobaldo Del Monte (1545-1607), pubblicati a Pesaro nell'anno 1600. <sup>7</sup>

Sta di fatto che Commandino verifica la validità dei principi scientifici applicandoli ai metodi rinascimentali della prospettiva allora in voga, ovvero le costruzioni legittima e abbreviata. Anziché eluderla o ignorarla, come erroneamente aveva inteso Noël Germain Poudra (1794-1894), <sup>8</sup> egli si riallaccia e si richiama alla tradizione nel momento in cui tende a superarla ormai in modo definitivo.

E ai procedimenti della costruzione legittima e abbreviata il matematico urbinato si rifà per ottenere l'immagine in pro-

---

4. Amodeo 1932: 123.

5. Sinisgalli 1978: 89-101, 1980: 475-485, 1987-88: 79-80.

6. Sinisgalli 1993.

7. Del Monte 1600.

8. Poudra 1864: 159: «La perspective de Commandin me semble lui appartenir; il ne prend rien aux auters qui l'ont précédé, il semble même ne pas les connaitre».

spettiva di figure piane, approfondendo soprattutto i diversi modi in cui possono essere viste e le diverse rappresentazioni che ne derivano. Assunto che lo stesso autore ha inteso evidenziare subito al principio nella proposizione seguente:

*Figuram visam, quemadmodum appareat in proposito plano, describere. Quod quidem nihil aliud est, nisi describere communem sectionem plani propositi et conorum vel pyramidum visualium, quibus ipsa spectatur.*<sup>9</sup>

Egli si serve, come i suoi predecessori, del piano orizzontale, su cui è poggiata la figura data, e del piano verticale che egli chiama «*tabula*», sul quale vuole la prospettiva della figura. Assegna il punto di vista con le sue distanze dal quadro e dal piano orizzontale e per esso fa passare un piano di profilo, il quale perciò contiene il punto centrale del quadro ed il piede del punto di vista. Indi fa ruotare il quadro intorno alla traccia di questo piano di profilo per un quarto di circonferenza, fino a che si abbatte sul piano di profilo. Dopo fa ruotare il piano orizzontale intorno alla traccia del piano di profilo per un quarto di circonferenza e lo abbatte sul piano di profilo.<sup>10</sup>

Così sul foglio del disegno, che è il piano di profilo contenente il punto di vista, si hanno la figura data, o in propria forma, la figura prospettiva, o digradata, e il punto di vista, ovvero l'occhio dell'osservatore.

Il merito e anche l'abilità del Commandino consistono soprattutto nell'aver descritto l'intera costruzione della prospettiva in un unico schema grafico, senza servirsi di altri disegni sussidiari e senza far uso delle strisce di carta e delle righe di legno

---

9. «Descrivere la figura vista così come appaia nel piano assegnato. Cosa che nient'altro è se non descrivere la sezione comune del piano assegnato e dei cono e delle piramidi visuali, attraverso i quali la figura stessa è osservata».

10. Amodeo 1932: 122-123.

come da parte di Piero della Francesca (1412?-1492) nel terzo libro del suo *De prospectiva pingendi*.

La casistica si articola in un insieme ordinato di esempi riconducibili alle seguenti situazioni spaziali fondamentali: A) sequenza di figure piane su di un piano orizzontale, B) sequenza di figure piane inclinate all'orizzonte, C) sequenza di figure piane poste al di qua del quadro o anche parte al di qua e parte al di là di esso.

Le analisi vertono sempre su figure piane rettangolari, rettilinee ma non rettangolari, circolari. Soltanto a conclusione del testo Commandino fa brevissimamente riferimento alla prospettiva di una piramide e considera il medesimo procedimento estensibile alla rappresentazione di un cubo e di qualsiasi altra figura geometrica solida.

Riguardo alla situazione spaziale A, che si sviluppa da c. 2r a c. 8v,<sup>11</sup> Commandino dà innanzitutto la prospettiva di un rettangolo posto su di un piano orizzontale, visto di fronte e con un lato aderente al quadro. Prende in esame il caso in cui il rettangolo è tagliato in due parti eguali dalla traccia del piano di profilo (si veda il disegno alla fig. 1 in alto) o è posizionato a sinistra (si veda il disegno alla fig. 1 in basso) o è posizionato a destra (fig. 2). Estrinsecandone i principi e in diretta prosecuzione dei procedimenti pierfrancescani esposti nel trattato *De prospectiva pingendi*, adotta i due modi allora conosciuti, e ordinariamente utilizzati dai pratici, della costruzione abbreviata (figg. 1-2) e della costruzione legittima (fig. 3). In seguito a c. 5r esamina la prospettiva di un rettangolo che non abbia un lato comune col quadro, pur restando parallelo alla linea di terra. Quindi esamina altri due casi qualora la figura sia rettilinea, ma

---

11. Sinisgalli 1993: 60-80.

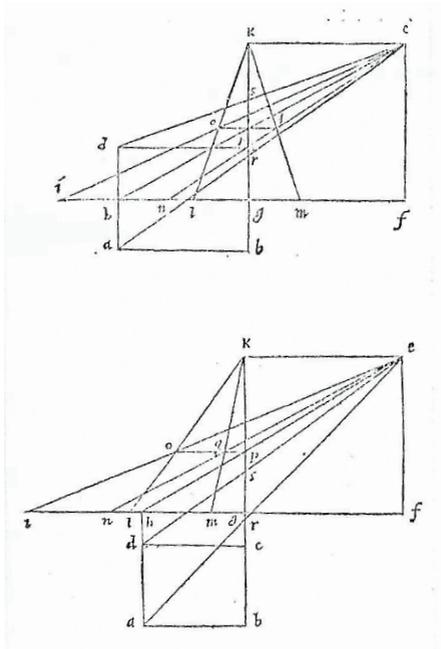


Fig. 1. Federico Commandino, *In Planisphaerium Ptolemaei Commentarius* (1558), c. 2v.

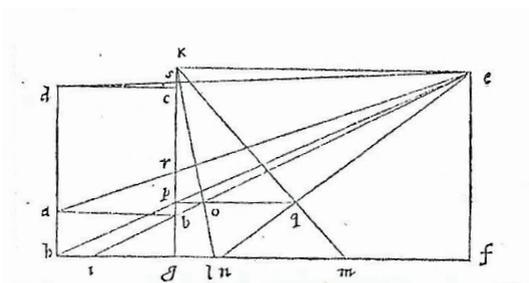


Fig. 2. Federico Commandino, *In Planisphaerium Ptolemaei Commentarius* (1558), c. 3v.

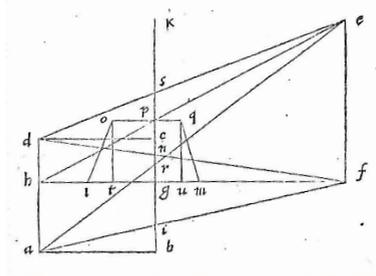


Fig. 3. Federico Commandino, *In Planisphaerium Ptolemaei Commentarius* (1558), c. 4v.

non rettangolare: prima con il lato anteriore comune alla tavola e poi disposta in un modo qualsiasi. In ordine successivo considera la prospettiva del cerchio, prendendo in esame le diverse posizioni che il cerchio può avere rispetto al quadro e all'occhio dell'osservatore, stando sul piano orizzontale. E così, a seconda dei casi, la rappresentazione del cerchio risulta essere un cerchio oppure una ellissi oppure una parabola oppure una iperbole. Riguardo alla situazione spaziale B, che si svolge da c. 8v a c. 14r,<sup>12</sup> Commandino considera la prospettiva di una superficie rettangolare inclinata all'orizzonte e con il lato anteriore, che poggia sul piano orizzontale, o aderente al quadro o parallelo al quadro o inclinato al quadro o con una sua estremità posta a contatto con il quadro. Dopo aver analizzato in egual modo i casi analoghi di una superficie sempre rettilinea ma non rettangolare, passa alla trattazione della prospettiva di un cerchio posto fuori del piano orizzontale e inclinato rispetto all'orizzonte. Riguardo alla situazione spaziale C, che si articola da c. 14r a c. 18r,<sup>13</sup> Commandino prevede che la figura rettangolare sia

12. Sinisgalli 1993: 81-94.

13. Sinisgalli 1993: 95-111.

posta al di qua del quadro, ovvero tra l'occhio e il quadro. Il risultato equivale all'immagine della figura rettangolare come se fosse riflessa da uno specchio senza inclinazione ovvero eretto verticalmente sul piano orizzontale della pianta. Più articolata la sezione C per la figura circolare, in quanto Commandino distingue la circostanza in cui il cerchio-oggetto sia posto tra il quadro e l'occhio e la circostanza in cui il cerchio-oggetto sia posto in parte al di qua e in parte al di là del quadro.

Si può constatare che la classificazione proposta dal Commandino possa essere vista come una *summa* delle possibilità anche espressive offerte dalla prospettiva, tracciata partendo da principi generali anteriori alle realizzazioni artistiche. Si tratterebbe così di un repertorio, se non completo, certo assai articolato e tale da definire una teoria generale delle figure prospettiche, attribuendo in tal modo alla prospettiva lo statuto preciso di "istituzione linguistica". La varietà e l'ampiezza delle tipologie prospettiche presentate nel commentario sono in grado di offrire allo storico l'opportunità di ricostruire i mutamenti e le trasformazioni formali e stilistiche nelle strutture compositive delle figurazioni dello spazio nelle arti della rappresentazione visiva.

L'individuazione di proprietà comuni nei rispettivi linguaggi induce a istituire un rapporto tra prospettiva e arti della rappresentazione visiva. Ne deriva la possibilità di riconoscere la coincidenza strutturale tra gli esiti specifici delle proposizioni presentate da Commandino e le caratteristiche formali di talune soluzioni figurative raggiunte dagli artisti nella rappresentazione della spazialità tridimensionale nella pittura.

Allo scopo di dimostrare che i principi prospettici, applicati al fine della rappresentazione visiva, contribuiscono in notevole

misura a definire e/o interpretare originali schemi compositivi, approfondisco un caso singolo, ma emblematico. Prendo in considerazione il testo e i disegni a cc. 9v e 10r, dove il matematico urbinato illustra il procedimento per ottenere l'immagine di due figure rettangolari, entrambe inclinate rispetto sia al piano dell'orizzonte sia al piano di proiezione. Nella prima circostanza il lato anteriore della superficie inclinata («superficies super horizontem elevata») non è equidistante alla tavola o quadro («sit deinde latus *bc* non aequidistans tabulae») (fig. 4), nella seconda circostanza uno dei due punti che delimitano il lato anteriore della superficie inclinata è posto nella tavola o quadro («punctum *b* vel *c* fuerit in tabula ipsa, alterum vero extra») (fig. 5). Affermo che le costruzioni così ottenute contengano i fondamenti geometrici della particolare soluzione formale raggiunta da un pittore veneto nell'esecuzione di un dipinto in epoca pressoché contemporanea alla stesura del commentario da parte del Commandino. Quindi, si tratta di un fattore che è decisivo per individuare bene e fissare con chiarezza una delle tappe salienti che segnano il passaggio, così nel linguaggio prospettico come nella figurazione artistica, dalla stasi alla mobilità dello spazio oltre che dei corpi, dalla costruzione per piani successivi e paralleli al quadro allo svolgimento compositivo lungo direttrici oblique o inclinate. Nel 1556 Paolo Caliari detto Veronese (1528-1588) partecipa al ciclo pittorico della sala Grande della Libreria Marciana a Venezia, dipingendo tre tondi per il soffitto a volta ribassata, i cui soggetti raffigurati sono stati generalmente riconosciuti come l'*Onore*, l'*Aritmetica e Geometria* e la *Musica*.<sup>14</sup>

---

14. Pallucchini 1939: 66-69; Pignatti 1976: 49-52, 113; Pallucchini 1984: 40-43; Pignatti e Pedrocchi 1995: 97, 113-114.

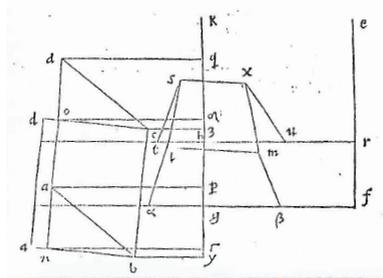


Fig. 4. Federico Commandino, *In Planisphaerium Ptolemaei Commentarius* (1558), c. 9v.

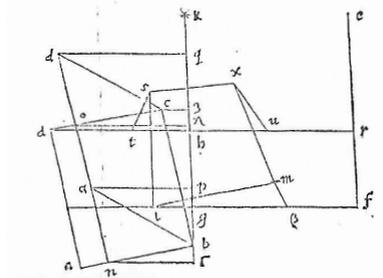


Fig. 5. Federico Commandino, *In Planisphaerium Ptolemaei Commentarius* (1558), c. 10r.

In analogia e stretta connessione con le proposizioni del Commandino, appena sopra citate, il problema figurativo affrontato dal Veronese nel tondo intitolato dalla tradizione *Aritmetica e Geometria*, ma in tempi recenti individuato come *Astronomia, Musica o Armonia e Menzogna*,<sup>15</sup> è stato proprio quello di non dare una presentazione normale al quadro, bensì di orientare in posizione generica l'elemento architettonico su cui si erge la

15. Hope 1990: 297.



Fig. 6. Veronese, *Astronomia, Armonia e Menzogna* (1556); tela, diam. cm 230. Venezia, Libreria Marciana.

figura prima identificata con l'*Aritmetica* ed ora con l'*Astronomia*, che quindi risulta inclinato rispetto sia all'orizzonte sia al quadro (fig. 6).

Proseguendo nella ricerca dell'espressione pittorica del movimento, l'artista ora si avvale di questa soluzione compositiva nella disposizione nello spazio delle due donne in cui si suole riconoscere l'*Aritmetica* e la *Geometria* oppure l'*Astronomia* e la *Musica* o *Armonia*, e giunge così a conseguire un ulteriore notevole risultato e, fuor d'ogni dubbio, di sicura originalità. Le figure che impersonano le due discipline e quella del personaggio retrostante sulla destra<sup>16</sup> non sono semplicemente affiancate l'una all'altra: proiettate sul fondo luminoso del cielo, esse si articolano in profondità disponendosi in piani successivi. Il pittore supera gli esperimenti di bilanciata simmetria compiuti nei tondi dell'*Onore* e della *Musica* e contrappone alla modula-

---

16. Dalla tradizione identificato con un filosofo umanista e di recente con la personificazione della *Menzogna*.



Fig. 7. Veronese, *Astronomia, Armonia e Menzogna*, particolare.

zione ritmica la rappresentazione di un'organica drammaticità servendosi di minimi mezzi e di fattori tecnici solo apparentemente secondari. L'elemento architettonico classico su cui poggia in equilibrio dinamico la figura protagonista, collocato su uno strato di terreno irregolare, non è un'esteriore citazione dei cimeli antichi presenti in numerosi dipinti di Andrea Mantegna (1431-1506) o una suggestione dei frammenti di trabeazioni e cornici del tempio in rovina sotto il fulmine lanciato da Giove, che compaiono in una parete della sala dei Giganti nel palazzo del Te a Mantova, affrescata da Rinaldo Mantovano tra il 1532 e il 1535 su disegni di progetto redatti già nel 1531 da Giulio Romano (1499-1546). Esso costituisce il vero e proprio generatore spaziale della struttura compositiva (fig. 7). Infatti, nonostante i fasci di rette, ricavabili dall'elemento architettonico in scorcio, non convergano in modo rigoroso in tre punti di concorso: verso l'alto, verso il basso e lateralmente, l'artista concepisce in maniera egualmente efficace l'immagine di un solido genericamente ruotato nello spazio. La soluzione

formale è molto appropriata perché consente il coinvolgimento immediato dell'osservatore in movimento lungo il salone eliminando idealmente la distanza fra lui e l'opera, e al contempo serve da guida al rapido trascorrere dello sguardo da un particolare all'altro del dipinto. Quanto all'organizzazione e alla coerenza interna del quadro, la singolare posizione dell'elemento architettonico, inclinato rispetto al piano orizzontale e obliquo rispetto al piano frontale, determina un maggiore approfondimento dello spazio e fa emergere con chiarezza il rilievo plastico delle figure atteggiate in vari movimenti roteanti. Netto è lo stacco rispetto ai dipinti degli altri artisti che parteciparono alla decorazione pittorica del soffitto del salone della Libreria Marciana (Giovanni De Mio, Giuseppe Porta detto il Salviati, Battista Franco, Giulio Licinio, Andrea Schiavone, Giambattista Zelotti).<sup>17</sup>

Analoghi impianti prospettici sono anche in seguito adottati da Veronese nella decorazione pittorica di soffitti, come per esempio nelle *Allegorie dell'amore profano* (1565), conservate alla National Gallery di Londra, nei teleri per la chiesa veneziana di Santa Maria dell'Umiltà (1564-65 c.), che oggi si trovano nella cappella del Rosario ai SS. Giovanni e Paolo, nelle raffigurazioni allegoriche della sala del Collegio in palazzo Ducale (1575-77). L'impalcatura prospettica che consente di verificare l'impiego del sistema proiettivo è ravvisabile soprattutto nei tre teleri provenienti dal distrutto convento dell'Umiltà alle Zattere e citati dalle fonti a partire dal Vasari (1568).<sup>18</sup> Tuttavia lo scarso

---

17. Sul ciclo pittorico della sala Grande alla Libreria Marciana cfr. Ivanoff 1961: 248-258, 1968: 33-78; Schulz 1968: 19, 26, 46, 93-95; Paolucci 1981: 286-298; Ruggeri 1984: 313-333; Hope 1990: 290-298.

18. Per l'analisi grafica delle prospettive architettoniche nelle tre tele si veda Masserano 2018: 142-150.

rigore geometrico con cui gli scenari architettonici sono stati delineati fa ritenere che qui sia prevalente l'intervento della bottega del maestro, come peraltro è stato più volte rilevato per questi dipinti dalla storiografia artistica, che ha posto in particolare evidenza la possibilità di una collaborazione del fratello Benedetto. L'ideazione dei tre ovali è comunque riferita a Paolo Veronese.<sup>19</sup>

Particolarmente significativa appare la struttura compositiva nella metà inferiore dello scomparto centrale che raffigura l'*Assunzione della Vergine* (figg. 8-9) e che è di maggiori dimensioni rispetto agli altri due scomparti in cui sono rappresentate l'*Annunciazione* e l'*Adorazione dei pastori*. Su di un piano in muratura elevato da terra, quasi un palco teatrale, è eretta una scalinata che conduce a un terrazzo delimitato da una balaustrata. In questo spazio sono gli apostoli e gli altri astanti all'avvenimento divino. A ciascun personaggio l'artista assegna un preciso ruolo plastico anche sottolineando l'intensità del gesto, ma, per accentuare l'impressione visiva di drammaticità e movimento, adotta un artificio tecnico che può essere spiegato facendo riferimento ai metodi di raffigurazione prospettica, quale che sia il procedimento manuale effettivamente seguito. È come se l'artista avesse inclinato il quadro non solo verticalmente, ma anche orizzontalmente rispetto alla scena da riprendere. La struttura architettonica, composta da elementi sovrapposti l'uno sull'altro, sembra ruotare intorno a un asse inclinato e costringere così le figure in posizioni di equilibrio fortemente instabile, con crescente effetto di tensione dinamica.

---

19. Pignatti 1976: 78, 213-214; Pallucchini 1984: 81, 84; Pignatti e Pedrocchi 1995: 130-133, 167.



Fig. 8. Veronese, *L'Assunta* (1564-66); tela, cm 910 x 455. Venezia, chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, cappella del Rosario.

Entro una pur sommaria rete di relazioni tra opere figurative del medesimo artista, emerge con ancor più evidenza l'originalità del motivo espresso nel tondo della Libreria sansoviniana. Dunque, nel momento di massima affermazione del repertorio linguistico manierista a Venezia, Veronese non si limita ad applicare meccanicamente formule e stilemi di ascendenza toscano-romana e divulgati in Italia settentrionale da Giulio Romano a Mantova. In particolare nel tondo centrale della Libreria Marciana egli raggiunge un risultato di indubbia efficacia, che si fonda sull'originale simbiosi fra la ricerca incessante di dinamismo spaziale e il movimento rotatorio dei corpi che nasce dal loro rapporto antitetico e dalla contrapposizione della direzione delle membra e quella del torso e del volto.



Fig. 9. Veronese, *L'Assunta*, particolare.

Un tempo si è affermato che con i tondi Paolo rinnova genialmente la pittura della città d'elezione in virtù dei caratteri costitutivi così diversi dalla tradizione veneziana.<sup>20</sup> Per la convergenza tra il linguaggio della prospettiva e il linguaggio delle arti figurative, ora si trae la conseguenza che sia il freddo enunciato verbale e grafico di specifiche proposizioni del commentario di Federico Commandino al *Planisfero* tolemaico ad illuminare l'intima struttura e le qualità formali dell'inventiva soluzione veronesiana.

---

20. Pallucchini 1939: 69.

## Riferimenti bibliografici

- Amodeo, F. 1932. "Il primo sviluppo scientifico della Prospettiva atrofizzò lo sviluppo della Descrittiva." *Atti della Accademia Pontaniana* 62: 105-149.
- Baldi, B. 1714 (1587). "Vita Federici Commandini." *Giornale de' letterati d'Italia* 19: 140-185. Ristampata in *Idem* 1859. *Versi e prose*. Firenze: Felice Le Monnier.
- Barbaro, D. 1568. *La pratica della prospettiva*. Venezia: Camillo & Rutilio Borgominieri.
- Bianca, C. 1982. "Commandino, Federico." *Dizionario Biografico degli Italiani* 27: 602-606.
- Commandino, F. 1558. *Ptolemaei Planisphaerium. Iordani Planisphaerium. Federici Commandini Urbinitis in Ptolemaei Planisphaerium commentarius. In quo uniuersa scenographices ratio quam breuissime traditur, ac demonstrationibus confirmatur*. Venetiis: Aldus.
- Del Monte, G. 1600. *Perspectivae libri sex*. Pesaro: H. Concordia.
- Hope, C. 1990. "The Ceiling Paintings in the Libreria Marciana." In Gemin, M. ed. *Nuovi studi su Paolo Veronese*. Venezia: Arsenale.
- Ivanoff, N. 1961. "Il ciclo allegorico della Libreria Sansoviniana." *Arte antica e moderna* 4: 248-258.
- Ivanoff, N. 1968. "La Libreria Marciana: arte e iconologia." *Saggi e memorie di storia dell'arte* 6: 33-78.
- Laurenti, G. 2016. "Le «Mathematicae Disciplinae» di Federico Commandino da Urbino: traduttore e 'restauratore' di trattati matematici greco-ellenistici." *Schifanoia* 50/51: 105-116.
- Masserano, S. 2018. *Le prospettive architettoniche di Paolo Veronese. Analisi grafica e restituzione di alcuni teleri*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste.
- Pallucchini, R. ed. 1939. *Mostra di Paolo Veronese: catalogo delle opere*. Venezia: Libreria Serenissima.

- Pallucchini, R. 1984. *Veronese*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Paolucci, A. 1981. "La sala della Libreria e il ciclo pittorico." In *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del manierismo a Venezia: 1540-1590* (catalogo della mostra tenuta a Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981). Milano: Electa.
- Pignatti, T. 1976. *Veronese*. Venezia: Alfieri.
- Pignatti, T. e Pedrocco, F. 1995. *Veronese*. Milano: Electa.
- Poudra, N.G. 1864. *Histoire de la perspective ancienne et moderne*. Paris: J. Corréard.
- Rose, P.L. 1975. *The Italian Renaissance of Mathematics*. Genève: Librairie Droz.
- Ruggeri, U. 1984. "La decorazione pittorica della Libreria Marciana." In Branca, V. e Ossola, C. ed. *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*. Firenze: Olschki.
- Schulz, J. 1968. *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Sinigalli, R. 1978. *Il contributo di Simon Stevin allo sviluppo scientifico della prospettiva artificiale*. Roma: «L'Erma» di Bretschneider.
- Sinigalli, R. 1980. "Gli studi di Federico Commandino sul Planisfero tolemaico come elemento di rottura nella tradizione della teoria prospettica della Rinascenza." In Dalai Emiliani, M. ed. *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*. Firenze: Centro Di.
- Sinigalli, R. 1987-88. "Il contributo di Federico Commandino allo sviluppo scientifico della prospettiva artificiale." *Center / National Gallery of Art, Center of Advanced Study in the Visual Arts* 8: 79-80.
- Sinigalli, R. 1993. *La prospettiva di Federico Commandino*. Firenze: Edizioni Cadmo.