



**MANTUA HUMANISTIC
STUDIES**

Volume XI

Mantua Humanistic Studies

Volume XI

Edited by
GIOVANNI PASTA



UNIVERSITAS
STUDIORUM

© 2020, Universitas Studiorum S.r.l. - Casa Editrice
via Sottoriva, 9 - 46100 Mantova (MN)
P. IVA 02346110204
www.universitas-studiorum.it

Copertina:
Ilari Anderlini, Art Director
www.graphiceye.it

Foto in copertina:
© Ilari Anderlini

Impaginazione e redazione:
Luigi Diego Di Donna

I contributi pubblicati nella presente miscellanea
sono stati sottoposti a *peer review*

Prima edizione nella collana “Mantua Humanistic Studies” giugno 2020
Finito di stampare nel giugno 2020

ISBN 978-88-3369-088-9

Summary

Design estensivo. Il rapporto tra produzione industriale e personalità del singolo oggetto <i>Andrea Lupacchini</i>	5
Industria 4.0. Sistemi adattivi applicati al design. Personalizzazione tramite l'utilizzo dei nuovi macchinari per l'industria <i>Andrea Lupacchini</i>	23
Who is for, who is against? A sentiment analysis of the new Russian constitution <i>Paola Bocale</i>	39
Cultura multischermo e infanzia: televisione, dispositivi mobili e app <i>Maria Annarumma</i>	55
The Ceramic Corpus from Ghazni: Some Insights into Chronological Issues <i>Agnese Fusaro</i>	73
Parole intraducibili? Uno sguardo al cinese moderno <i>Anna Morbiato</i>	117
La mia esperienza professionale in un dipartimento universitario: un territorio di osservazione dove praticare alcuni valori educativi per attivare processi di autoformazione <i>Giuseppe Liverano</i>	131
<i>Genus e nomen</i> in Cic. <i>Verr.</i> 2,4,1: una rilettura in chiave retorica del binomio <i>πράγμα/ὄνομα</i> di Plat. <i>Theaet.</i> 177e? <i>Irene Giaquinta</i>	179
Una lettera inedita di Augusto Campana per la tradizione di Cic. <i>Scaur.</i> 4 ed <i>Epigr. Bob.</i> 63 <i>Orazio Portuese</i>	191

For Love of the World. Hannah Arendt's political Legacy in an Age of Populism <i>Erica Antonini</i>	211
The theory of war by Enrico Barone <i>Catia Eliana Gentilucci</i>	241
Cellini, Serlio e la copia di un libro di Leonardo <i>Stefano Marconi</i>	271
La vita quotidiana nelle corti del Mezzogiorno tardomedievale <i>Luciana Petracca</i>	285
Représentations sociales des langues en milieu pluri-/multilingue. Une étude menée auprès des Africains subsahariens francophones installés à Naples et à Castel Volturno <i>Daniela Puolato</i>	315
Qu'est-ce qu'on entend pour éclectisme méthodologique ? Et quelle est sa place en DLE ? Identification et histoire d'une problématique « actuelle » <i>Giuseppe Asaro</i>	371
Viaggiatori sentimentali e scientifici nel Distretto dei Laghi: i diari di viaggio di Thomas Gray e William Wordsworth <i>Maria Grazia Dongu</i>	379
La corruzione-virus approfitta dell'emergenza sanitaria da Covid-19? <i>Giovanni Chiola</i>	401
The challenge of intercultural mediation as "educational competence" in plural contexts <i>Giuseppe Milan, Margherita Cestaro</i>	445

Cellini, Serlio e la copia di un libro di Leonardo

STEFANO MARCONI
Sapienza Università di Roma

Abstract

In a literary work of his the witty writer and insuperable artist Benvenuto Cellini brings back a book written by Leonardo da Vinci on the great arts sculpture, painting and architecture, where, among the other extraordinary things, we can find a discourse about perspective. That very rare source gives us the chance of investigating one of the most significant moments of innovation in the process of construction of perspective images in the Renaissance.

Keywords: painting, perspective, history, Benvenuto Cellini, Sebastiano Serlio, Leonardo da Vinci.

Nel discorso *Della architettura*,¹ in reale continuità con la narrazione autobiografica della *Vita*, Benvenuto Cellini richiama alla memoria con la consueta vivezza di accenti un episodio avvenuto più di vent'anni addietro. Egli ricorda di aver acquistato a Parigi nel 1542, quando era al servizio del re Francesco I, la copia manoscritta di un testo leonardiano da un «povero gentiluomo» per quindici scudi d'oro.

Il contenuto del codice riguardava la scultura, la pittura e l'architettura. Comunque fosse inteso il rapporto fra i tre ter-

1. Maier 1968: 858-861. Il discorso *Della architettura* fu pubblicato per la prima volta da Morelli 1776: 155-158. Sulle principali questioni filologiche cfr. Milanesi 1857: XIII-XX.

mini, unico denominatore era pur sempre il principio dell'unità delle arti, così diffuso da essere divenuto, all'epoca in cui Cellini scrive, quasi luogo comune nella poetica e nel gusto del classicismo rinascimentale e fonte di esercizio retorico nella pratica letteraria.

Tra gli argomenti affrontati, lo scultore fiorentino invece sottolinea in modo particolare l'importanza di «un discorso della prospettiva, il più bello che mai fusse trovato da altro uomo al mondo».

Nel contesto del breve scritto la descrizione dell'episodio si collega logicamente alla precedente notizia dell'allora promessa stesura, da parte di Sebastiano Serlio, dei libri sull'architettura e, per l'appunto, «sopra le regole della prospettiva». In relazione a ciò Serlio chiede e ottiene da Cellini di poter vedere il discorso di Leonardo. Ed è significativo come Cellini stesso, subito dopo, annoti che l'architetto bolognese se ne servì e ne mise in luce un poco, tanto quanto il suo ingegno poté capire. Riguardo a sé, egli poi si riserva di esporre le osservazioni di Leonardo sulla prospettiva in un testo separato, per non mescolare inutilmente argomenti diversi.² D'altra parte mai più si sarebbe aspettato di trovarsi nella condizione di poter scrivere, piuttosto che di fare. Verso la chiusa, l'argomento diviene pretesto per l'assunzione da parte dell'autore di un atteggiamento finemente allusivo. Le brevi formule di convenzione esprimono una reticente precauzione, dietro la quale Cellini riesce a stento a dissimulare

2. Con ogni probabilità Cellini non compilò mai l'auspicato testo prospettico. Inoltre, nell'*editio princeps* dei *Trattati*, egli afferma che il discorso leonardiano gli era stato «tolto» insieme con altri suoi scritti: cfr. Cellini 1568: c. 47v.

l'amarezza per essere costretto all'inattività artistica, avendo perso i favori del granduca Cosimo all'improvviso e senza effettiva giustificazione. Proprio lui che – afferma con malcelata e orgogliosa fierezza – aveva portato a termine opere come il *Perseo* per la piazza della Signoria e il *Crocifisso* marmoreo a grandezza naturale.

In letteratura sono molteplici i riferimenti al

libro scritto in penna, copiato da uno del gran Lionardo da Vinci in cui fra le altre mirabili cose vi era un discorso della prospettiva, il più bello [...] perché le regole della prospettiva mostrano solamente lo scortare della longitudine, e non quelle della latitudine e altitudine. Il detto Lionardo aveva trovato le regole, e le dava ad intendere [...].

Tuttavia, alle significative indicazioni del Cellini è attribuito un ruolo in prevalenza strumentale: segno della precoce circolazione di trascrizioni da carte leonardesche o testimonianza indiretta di uno scritto sulla prospettiva perduto, che noi non conosciamo neppure attraverso la sua copia. Gli argomenti espressi sono così relegati in secondo piano e la considerazione che essi meritano implicitamente differita. Si tratta, infatti, di muoversi su un terreno malsicuro, tra l'evidenza di una lacuna non integrabile e un apporto alla conoscenza del testo prospettico che ha la concisione del motto. Con un tale atteggiamento, la descrizione del Cellini diventa una testimonianza aneddotica o al più un aforisma efficace ma inutilizzabile, quasi che la mancanza di riscontri a garanzia della sua veridicità ne attenuasse la verosimiglianza. Eppure, per chi non voglia rimanere alla superficie del testo, è indubbio che questi si trovi di fronte ad una nota interpretativa che astrae la sostanza del discorso, ad un'osservazione critica che mette a fuoco un problema di scienza prospettica

e di arte figurativa, sia esso riferibile a tutto o a una parte del discorso stesso.

Invero, vi è stato un tentativo di recuperare il senso e di restituire la forza originaria alle parole del Cellini. In anni ormai lontani John White aveva innalzato il passo su citato a specifico elemento di prova dell'esistenza della cosiddetta 'prospettiva sintetica' nel Rinascimento.³ Il ruolo assunto è singolarmente esplicito: non semplice testimonianza esterna, peraltro successiva nel tempo, posta ad integrazione dei riscontri accertati attraverso l'esame analitico delle autentiche note sparse leonardiane, bensì fonte anche autosufficiente di prova che Leonardo fosse pervenuto ad elaborare un sistema di 'prospettiva curva' contrapposto e in alternativa al metodo della 'prospettiva piana'.

Tuttavia «lo scortare [...] della latitudine e altitudine» non è incompatibile con le regole della 'prospettiva piana'.

Convinto di aver afferrato gli intenti autentici di Leonardo, White attuava un disinvolto slittamento dalla possibilità alla certezza, trasformava una congettura in affermazione assiomatica.

In seguito, spetta a Corrado Maltese il merito di aver toccato la questione con efficacia, anche se solo in una circostanza e di sfuggita.⁴ Egli si è allora impegnato in una presa di posizione chiara, benché non intendesse certo trarre conclusioni definitive. Le considerazioni sono assai acute:

A mio parere quel testo [di Cellini] non costituisce una prova della esistenza di una 'prospettiva sintetica' leonardesca perché può essere

3. White 1949: 71 e White 1957: 207-209. Da posizioni analoghe muove lo studio di Pedretti 1963.

4. Maltese 1962: 311.

interpretato anche come la testimonianza che Leonardo senza uscire dall'ambito della prospettiva brunelleschiana-albertiana, aveva trovato soltanto un procedimento semplificato e completo (per es. simile a quello di Viator) per rendere lo scorcio non solo delle parallele in profondità ma anche delle verticali e delle trasversali.

Par di ravvisare che due fattori strettamente interrelati sorreggono la diversa chiave interpretativa del brano celliniano, anche se risultano appena adombrati: il superamento di un concetto troppo rigido e schematico della morfologia prospettica e l'ineludibile complessità delle interferenze fra tradizioni culturali geograficamente distinte.

Quale punto decisivo di raccordo, assume diversa fisionomia anche il ruolo promotore svolto da Leonardo, pur nella sua singolarità. In effetti un tratto distintivo della poetica vinciana è la rinnovata consapevolezza critica a cui era sperimentalmente pervenuto dell'antinomia tra il carattere statico della visione prospettica e il carattere dinamico della visione ottica naturale. Essa fa sì che la contrapposizione dei due momenti distinti non si cristallizzi in un'astratta alternativa, ma si risolva in un fecondo rapporto dialettico. Tuttavia, la ricostruzione dell'apporto leonardiano non può trascurare l'insieme di relazioni con la coeva cultura prospettica affermatasi in ambito francese, quale si esemplifica nel *De artificiali perspectiva* di Jean Pélerin, detto Viator, pubblicato per la prima volta a Toul nel 1505, e con successive edizioni nel 1509 e nel 1521, che testimoniano l'ampia diffusione e il largo consenso.⁵

Si apre così la strada a un filone prospettico e figurativo la cui prima traccia può essere data stabilendo alcune corrispondenze fra aspetti diversi di un fenomeno unitario.

5. Cfr. Brion-Guerry 1962.

Nell'immagine che introduce il trattato *Perspective* Vredeman de Vries dà fisionomia figurativa all'effetto ottico del campo visivo di un singolo occhio (fig. 1). Si tratta di un'attestazione cronologicamente avanzata, ma che s'innesta per caratteristiche tecniche nella vulgata prospettica segnata dal Pélerin. Al movimento rotatorio dell'occhio, combinato all'espansione in circolo delle immagini del quadrato, corrispondono multiple intersezioni del cono visuale con il campo sferico, il cui limite coincide con il taglio tondo del formato.

Parafrasando il grafico in modo schematico, si può dire che esso esemplifichi come la grandezza apparente di due serie di quadrati, di uguale estensione reale e uguale orientamento nello spazio, disposti su un piano frontale e con i punti d'intersezione delle rispettive diagonali allineati lungo gli assi verticale e orizzontale, diminuisce progressivamente sino ad annullarsi in ragione della riduzione dell'angolo al vertice del cono ottico tanto più piccolo quanto più i quadrati si allontanano dal centro di osservazione.

Riguardo al fattore peculiare del punto di vista a occhio mobile, è sintomatica la convergenza, e la latente connessione, con analoghe ricerche leonardiane, che nel noto passo a c. 80v del ms. E (1513-14) scrive:

Se l'occhio è immobile, la prospettiva termina la sua distanza in punto. Ma se l'occhio si move per retta linia, la prospettiva termina in linia, perché è provato la linia essere generata dal moto del punto, e il nostro vedere è in punto, e per questo seguita che chi move il vedere move il punto, e chi move il punto genera la linia.⁶

L'osservatore, infatti, non potrà vedere tutti i quadrangoli simultaneamente con un solo sguardo, ma muoverà l'occhio in

6. Richter 1939: I, n°. 223; Brizio 1952: 459.

una serie di vedute successive fissando volta per volta il punto intermedio di ciascuna figura disposta lungo le due linee rette orizzontale e verticale. È come se la partizione dinamica e la frammentazione ritmica del movimento visivo obbedissero al rigoroso rintocco di un metronomo che scandisce le misure musicali.

È altrettanto vero, tuttavia, che gli esercizi di Vredeman de Vries appaiono ricondotti alla normatività didascalica della casistica prospettica. L'autore fiammingo è ben lungi dal presentare due sistemi in netta alternativa. Se infatti la figura descritta contiene «fundamentum et regulam Perspectivae artis secundum naturae rationem», è nella seconda che «*verum* Perspectivae fundamentum, regula et mensura demonstratur». ⁷

Si potrebbero ugualmente sostenere e porre in evidenza sul versante tecnico e morfologico ulteriori motivi di continuità o, per meglio dire, di derivazione necessaria. Appare altresì chiaro, all'interno del testo, il valore funzionale del grafico che raffigura schematicamente il meccanismo della visione ottica attraverso il rapporto fra grandezze apparenti e angoli visivi nella percezione diretta di figure geometriche piane.

Lo scopo è distinguere sin dalle prime proposizioni, che enunciano i fondamenti della disciplina, il campo della prospettiva naturale da quello della prospettiva artificiale, affatto intesa come metodo finalizzato alla rappresentazione.

Ritornando al punto da cui ho preso le mosse, Cellini aveva tralasciato nella sua osservazione ogni riferimento al carattere illusionistico e mimetico della prospettiva, che postula la

7. Vredeman de Vries 1604-1605. Le citazioni sono tratte dalle descrizioni delle figg. 1 e 2; il corsivo è mio.

perfetta coincidenza ottica di oggetto visto e oggetto rappresentato. Si era invece preoccupato di sottolineare l'importanza dell'affrancamento da limiti e restrizioni che conseguono al conservare nella rappresentazione le linee verticali e orizzontali parallele al quadro. Piuttosto che un avvicendamento o un'alternativa di sistemi prospettici, la testimonianza dello scultore fiorentino sembra segnalare le nuove possibilità che il superamento dei canoni tradizionali avrebbe consentito. Al riguardo, credo che un concreto passo in avanti può essere compiuto riconducendo la più volte citata proposizione del Cellini all'interno del breve intreccio, anziché ritagliandola forzatamente dal contesto.

Pressoché inavvertita, quasi non meritasse credito, è la notizia – come si ricorderà – che il testo del discorso leonardiano fu dato in prestito dal Cellini al Serlio «avendo lui volontà di trar fuori questi libri di prospettiva». Il dato ha invece notevole rilevanza perché allarga significativamente il quadro dei riferimenti cui il Serlio attinse per la compilazione del libro secondo del *Trattato di Architettura*, dedicato appunto alla prospettiva e pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1545, insieme con il libro primo sulla geometria.⁸ Tanto meno si è avvertito che emerge un'evidente contraddizione. Infatti, subito dopo aver sostenuto: «Il detto Lionardo aveva trovato le regole, e le dava ad intendere con tanta bella facilità e ordine, che ogni uomo che le vedeva ne era capacissimo», Cellini ricorda che Serlio «ne messe in luce un poco, tanto quanto il

8. Serlio 1545. Per l'ordine cronologico e per le indicazioni essenziali sulle edizioni cinque-seicentesche e in particolare veneziane del secondo libro, insieme al primo e dal 1566 anche agli altri libri sull'architettura, cfr. Dinsmoor 1942: 74 e n. 92. Si veda pure Vagnetti 1979: 325-326.

suo ingegno potette capire». È irrilevante, in questa sede, valutare se il giudizio espresso sia innocuo o tendenzioso, volto cioè a screditare l'artista che era stato suo collega alla corte di Francesco I. Sta di fatto che lo stesso Serlio aveva mostrato consapevolezza dei propri limiti nella scienza prospettica affermando: «Ma trasportato di una cosa nell'altra, io sono entrato in un pelago forse troppo profondo alle forze mie» (c. 58r). La citazione è dal secondo libro, ove l'architetto bolognese si appresta a descrivere le figure fuori di squadra, ovvero obliquamente disposte rispetto alla superficie di proiezione, e così ribadisce: «ora ch'io volevo dar fine a questo libro incomincio a trattare delle cose più difficili».

Oltre a queste sintomatiche convergenze, vi sono indizi di ordine propriamente linguistico che consentono di avvalorare il ricordo personale di Cellini?

Certo, è accolto come dato notorio che Serlio descrive il metodo con punto di distanza, pur con evidenti errori di procedimento, derivandolo dal Peruzzi, secondo una linea che risale a Piero della Francesca. Ma ciò che è ravvisabile in relazione a due schemi grafici non può essere automaticamente generalizzato al contenuto di tutto il libro sulla prospettiva. Infatti i criteri che regolano i numerosi impianti compositivi obliqui si ricollegano in modo inequivocabile alla tradizione a cui appartiene il Viator.

Si tratta di un riferimento generale che serve, tuttavia, a definire un comune contesto. Sia in Viator sia in Serlio è tema ricorrente l'applicazione della regola dei punti di concorso per piani ad inclinazione orizzontale semplice. In termini di prospettiva, mi pare elemento assolutamente compatibile con ciò che asserisce Cellini *per verba* e tale da conferire le-

gittimità a un simile accostamento. Nel cosiddetto discorso leonardiano la proprietà della convergenza anche delle rette verticali («lo scortare della altitudine») si giustificherebbe come conseguente estensione applicativa del sistema per piani a inclinazione verticale semplice o a inclinazione duplice. Tali relazioni di affinità precisano le connessioni dei criteri di costruzione prospettica ma, per la casistica figurativa differenziata in Viator e Serlio, non provano rapporti di derivazione. Quanto al modello leonardiano di cui parla Cellini, si può ritrovare la traccia della dipendenza del Serlio da un testo anteriore a noi ignoto in un particolare ‘luogo critico’ del trattato, in un esempio plausibilmente basato su di una fonte interpretata in modo erroneo per involontario travisamento o per rielaborazione arbitraria oppure per trascrizione meccanica di un apografo già corrotto. Mi rifaccio ad un antico studio, significativo benché trascurato, in cui il pittore e incisore piemontese Alberto Maso Gilli ha individuato e cercato di dimostrare la contraddizione tra la formulazione di tale problema prospettico e la relativa soluzione.⁹

Ecco l'esempio controverso, unitamente al disegno (fig. 2), secondo la versione del Gilli. Le integrazioni da lui apportate, e qui poste tra parentesi angolari, non alterano il significato del testo, ma sono volte ad ammodernare la terminologia per renderne più esplicito il senso:

Le quattro figure <messe diagonalmente o> passate fuori di squadra han la distantia <dei punti di fuga> uguale <dal punto di vista>, cioè tanto <lontana> da un lato quanto dall'altro, e si veggono li <loro> lati pari: ma la figura qui sotto è in altro modo, cioè che <i punti di fuga o> li orizzonti servono per <fissare la> distantia e per <determinare l'> orizzonte.

9. Gilli 1887: 2-11.

L'analisi e il confronto testuale e grafico consentono di porre in evidenza due elementi sostanziali. Primo, Serlio ha inteso rappresentare figure costruite in modo diverso dalle precedenti, poiché consapevolmente non fa uso del punto principale nella successione delle fasi operative.¹⁰ Secondo, egli non s'avvede che il procedimento è in realtà identico. Proprio come nei casi che precedono, sostiene infatti Gilli, la figura in prospettiva si deve considerare conforme a «un quadrato costruito coi punti di fuga delle diagonali di altro quadrato che abbia due lati paralleli all'orizzonte» (figg. 3-4). Quindi, i punti di fuga dei lati dell'uno coincidono con i punti di concorso delle diagonali dell'altro. Una delle due diagonali, infatti, descritta prima all'interno del quadrato obliquo e poi prolungata, confluirà in un punto collocato nell'orizzonte o linea di massima lontananza ad un'eguale distanza da entrambi i punti simmetricamente disposti a destra e a sinistra.

Il superamento dell'opposizione fra enunciato letterale del testo e schema grafico si coglie nel codice prospettico stesso. È proprio l'analisi letterale del brano che rende perfettamente plausibile il riferimento alla costruzione bifocale con punti accidentali, la quale non si basa sulla determinazione di rette inclinate a 45° sul quadro, come Serlio raffigura, ma

10. Per quanto concerne il nesso con il discorso leonardiano, l'impiego della tecnica bifocale, anche se può essere riferito soltanto ad una comune pratica esecutiva, è comunque una spia della dipendenza del Serlio dal testo vinciano, data la testimonianza dell'architetto Giovan Battista Caporali il quale, nella traduzione dei primi cinque libri del trattato vitruviano, ci informa di aver appreso dallo stesso Leonardo che egli utilizzava più degli altri un procedimento con «due centri o vederi»: Caporali 1536: c. 16r. Ho tratto la notizia, assunta per una diversa ipotesi interpretativa, da Pedretti 1963: 70 e 85.

si avvale del tracciamento di rette orizzontali con inclinazioni diverse.

Per il reciproco rapporto degli elementi nel sistema, l'alterazione formale del quadrato in una losanga variamente irregolare è vincolata allo spostamento eccentrico del punto di vista o viceversa, e non semplicemente determinata dalla posizione decentrata della figura piana. Anzi, nel disegno del Serlio vi è proprio ancora il ricorso ad una struttura compositiva centralizzata, per cui ai lati dei quadrati inclinati a 45° corrispondono sempre rispettivamente l'una diagonale perpendicolare e l'altra parallela al quadro. Nel disegno alla fig. 5, invece, la giacitura generica del quadrato orizzontale, correlata allo spostamento eccentrico del punto di vista, fa sì che non vi sia più il riferimento a linee parallele o perpendicolari o inclinate a 45° rispetto al quadro, né per il tracciamento dei lati né per la delineazione delle diagonali. Cosicché alle fughe dei lati del quadrato sugli estremi dell'orizzonte non corrisponde più la confluenza di una diagonale nel punto centrale, bensì solo la sua intersezione con la bisettrice dell'angolo visuale nel punto in cui incontra l'orizzonte stesso.

Viene dunque meno la struttura a simmetria bilaterale della prospettiva centrale.

Riferimenti bibliografici

Brion-Guerry, L. 1962. *Jean Pélerin Viator. Sa place dans l'histoire de la perspective*. Paris: Les Belles Lettres.

Brizio, A.M. 1952. *Leonardo. Scritti scelti*. Torino: Utet.

- Caporali, G.B. ed. 1536. *Architettura. Con il suo cōmento et figure Vetrurio in volgar lingua raportato per M.G.C. di Perugia*. In Perugia: nella Stamparia del Conte Iano Bigazzini (Edizione anastatica 1985. Perugia: Volumnia).
- Cellini, B. 1568. *Due trattati. Uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria, l'altro in materia dell'arte della scultura*. Fiorenza: per Valente Panizzi e Marco Peri (Edizione anastatica 1983. Modena: Edizioni aldine).
- Dinsmoor, W.B. 1942. "The Literary Remains of Sebastiano Serlio: I." *Art Bulletin* 24: 55-91.
- Gilli, A.M. 1887. *Difesa di una figura di prospettiva che si trova nel libro di Serlio l'Architettura. Dimostrazioni sul punto detto di distanza e raffroni prospettici*. Roma: Ippolito Sciolla.
- Maier, B. ed. 1968. *B. Cellini. Opere*. Milano: Rizzoli.
- Maltese, C. 1962. "Per Leonardo prospettico." *Raccolta vinciana* 19: 303-314.
- Milanesi, C. ed. 1857. *I trattati dell'oreficeria e della scultura nuovamente messi alle stampe secondo la originale dettatura del codice marciano*. Firenze: Le Monnier.
- Morelli, J. 1776. *I codici manoscritti volgari della Libreria Naniana*. Venezia: per lo Zatta.
- Pedretti, C. 1963. "Leonardo on Curvilinear Perspective." *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 25: 69-87.
- Richter, J.P. 1939. *The Literary Works of Leonardo da Vinci*. London: Oxford University Press.
- Serlio, S. 1545. *Il primo libro d'Architettura [e Il secondo libro di prospettiva]*. *Le premier livre d'Architecture [et Le second livre de perspective] mis en langue francoyse par Jehan Martin*. A Paris: de l'imprimerie de Jehan Barbé.
- Vagnetti, L. 1979. "De naturali et artificiali perspectiva." *Studi e documenti di architettura*: 9-10.

Vredeman de Vries, H. 1604-05. *Perspective*. Lugduni Batavorum: Henricus Hondius.

White, J. 1949. "Developments in Renaissance Perspective-I." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 12: 58-79.

White, J. 1957. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. London: Faber and Faber.