

# Mantua Humanistic Studies

Volume XII

Edited by  
RICCARDO RONI



UNIVERSITAS  
STUDIORUM

The scientific series “Mantua Humanistic Studies” (ISSN 2612-0437) is devoted to collect studies, proceedings, and papers in the field of Humanities. Every volume is peer-reviewed, and is published with its own ISBN code. A full electronic version (PDF) of the volume is shared for free in “Gold Open Access” – and fully indexed – on Google Books database. Moreover, traditional paper copies are available for purchasing at major booksellers. Peer-reviewing process for MHS is operated on each proposed essay, and can be conducted by members of Publisher’s Scientific Committee or by external reviewers. Every single Author accepts his own full responsibility for the originality and paternity of the published text. Accepted topics of MHS 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”.

International Scientific Committee:

Edoardo Scarpanti (Direttore), Accademia Nazionale Virgiliana

Paolo Carpeggiani, Politecnico di Milano

Sarah Cockram, University of Edinburgh, U.K.

Alberto Grandi, Università degli Studi di Parma

Beatrice Nicolini, Università Cattolica del Sacro Cuore

Luisa Mucciante †, Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara

Riccardo Roni, Università degli Studi di Urbino “Carlo Bo”

Donald C. Sanders, Samford University, Birmingham (AL), U.S.A.

© 2020, Universitas Studiorum S.r.l. - Casa Editrice

via Sottoriva, 9 - 46100 Mantova (MN)

P. IVA 02346110204

[www.universitas-studiorum.it](http://www.universitas-studiorum.it)

Progettazione grafica di Collana:

Ilari Anderlini, Art Director

Foto in copertina: Veduta di San Benedetto Po

© CC BY-ND 2.0, Luigi Diego Di Donna (2019)

Impaginazione e redazione:

Luigi Diego Di Donna

Prima edizione nella Collana “Mantua Humanistic Studies” ottobre 2020

Finito di stampare nell’ottobre 2020

ISBN 978-88-3369-101-5

## Summary

|   |     |
|---|-----|
| Il delicato bilanciamento tra esigenze securitarie relative alle donne autrici di reati ostativi e la tutela della salute psichico-fisica dei bambini ultradecenni portatori di handicap totalmente invalidanti<br><i>Giovanni Chiola</i> | 5   |
| The trap of perception.<br>The reduction of the moral cost in institutional communication on the government's migration policies Conte I<br><i>Daniele Ungaro</i>   | 31  |
| L'islam contro gli islamisti.<br>Reazioni musulmane alle rivendicazioni del cosiddetto "Stato islamico"<br><i>Paola Pizzo</i>   | 61  |
| L'intreccio tra religione e politica in Egitto da Nasser a Mubarak<br><i>Paola Pizzo</i>  | 95  |
| Violenza di genere nell'era multimediale<br><i>Maria Grazia Ferrari</i>   | 137 |
| Dalla diglossia al bilinguismo.<br>Lingua creola e francese in <i>Case à Chine</i> di Raphaël Confiant<br><i>Antonio Gurrieri</i>   | 151 |
| Il dibattito storiografico sulla congiuntura del Trecento e la Peste Nera del '48<br><i>Luciana Petracca</i>  | 169 |
| The palm and pomegranate. Post-normal science and land policies. The case of the Trans Adriatic Pipeline (TAP)<br><i>Daniele Ungaro</i>   | 205 |
| Quantitativ-qualitative Exploration von Diskursmerkmalen und crosslingualen Aspekten<br><i>Iris Jammernegg</i>  | 229 |
| Considerazioni sulla prospettiva di Pomponio Gaurico<br><i>Stefano Marconi</i>  | 259 |
| Lingue straniere nella scuola dell'infanzia: situazione e prospettive<br><i>Antonio Castorina</i>   | 281 |
| Historical Fragments Preserved by the Indirect Tradition: Some Evaluations from Theory to Practice<br><i>Marina Polito</i>  | 299 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>Mushishi</i> : ricreare l'armonia fra uomini, spiriti e natura in un manga<br><i>Slvia Rivadossi</i>   | 317 |
| Il ruolo del sangue nell'iconografia della dea Chinnamastā<br><i>Camilla Cibebe</i>   | 337 |
| Overview of privacy and data protection framework in EU law<br><i>Laman Yusufova</i>  | 355 |
| Diritti patrimoniali e diritti morali nel diritto d'autore.<br>Sul commento civilistico della legge n. 633 del 1941, tra normativa<br>interna ed europea, a distanza di quasi ottant'anni dall'entrata in vigore<br><i>Fabrizio Cesareo</i> | 393 |
| La capacità contributiva quale caposaldo di equità,<br>ugualianza e dignità dell'uomo<br><i>Daniela Lafratta</i>  | 423 |
| A Linguistic Semantic Text-Mining for Multiword Units<br><i>Alberto Postiglione, Mario Monteleone</i>   | 445 |
| Is the Sentence 'What I Am Hereby Asserting Is True' Meaningful?<br>Philosophical Logic Matters<br><i>Stefano Colloca</i>   | 461 |
| Angela da Foligno y Elisabeth de Hungría en el <i>Floreto de Sant Francisco</i><br>[Sevilla 1492] y en la librería de Isabel la Católica (1451-1504)<br><i>Juana Maria Arcelus Ulibarrena</i>   | 477 |
| La pesca delle oloturie come specie protetta<br>tra principio di precauzione e responsabilità<br><i>Fabrizio Cesareo</i>  | 515 |
| The Reality of Consciousness and Its Logical Intermittences:<br>from Hegel to Bergson<br><i>Riccardo Roni</i>   | 529 |
| Nietzsche und die Dekonstruktion von Identitäten:<br>Die „Freigeister“ in den interkulturellen Gesellschaften<br><i>Riccardo Roni</i>   | 563 |
| Il movimento liturgico e l'eredità del modernismo<br>nelle pagine della Rivista del clero italiano<br><i>Luca Barbaini</i>  | 595 |
| Musica sacra e riforma della Chiesa in Raffaele Casimiri<br><i>Luca Barbaini</i>  | 615 |

# Considerazioni sulla prospettiva di Pomponio Gaurico

STEFANO MARCONI  
Sapienza Università di Roma

## Abstract

The humanist Pomponius Gauricus, a native of Gauro near Giffoni in the Citra Principality of the Kingdom of Naples, published in 1504 the latin pamphlet *De sculptura*, in which an entire chapter is devoted to perspective. The operetta is now kept in mind mainly for the broad and often notable hints on contemporary artists. However, he easily appears to us the only, perhaps, theorist who has managed to combine latin and greek literature with artistic practice. Therefore, it is very important for us to establish the criterion of theoretical and scientific preparation that Gauricus followed to start talking about perspective in his particular study of sculpture.

**Keywords:** perspective, visual representation, sculpture, Renaissance, humanities, Pomponius Gauricus.

Pomponio Gaurico, umanista letterato vissuto a cavallo tra il XV e il XVI secolo, è noto, oltre che per un commento al *De arte poetica* di Orazio, anche per il *De sculptura*, compilato in lingua latina durante la sua permanenza a Padova e pubblicato a Firenze presso Filippo Giunti nel 1504.<sup>1</sup> Scultore

---

1. Per le notizie biografiche e le opere di Pomponio Gaurico cfr. Pèrcopo 1891-1893: 145-261; 1894: 3-112; Bacchelli 1999: 705-707. Per il trattato si è fatto riferimento a Chastel e Klein 1969 e a Cutolo 1999. Occorre sottolineare che in tutta la tradizione a stampa che precede le edizioni critiche moderne (Brockhaus 1886; Chastel e Klein 1969; Cutolo 1999) il testo non è accompagnato da dimostrazioni grafiche esemplificative. Sulle citazioni degli antichi da parte dell'umanista napoletano si veda Torraca 1992: 109-136.

dilettante, egli non si proponeva di influenzare o di fornire ammaestramenti agli artisti, ma intendeva scrivere un'opera di divulgazione, in cui le regole, i precetti e le tecniche più importanti fossero raccolte in modo unitario.

È consuetudine che durante le ore libere Pomponio Gaurico si trattenga a conversare in lingua latina con Raffaele Regio, *graece et latine rhetor exercitativissimus*. Nel trattatello egli ricostruisce il dialogo che si era svolto a Padova in un giorno dell'estate precedente la stesura dello scritto. Ai due interlocutori – il giovane Pomponio Gaurico (1482-1530) e il professore di retorica Raffaele Regio (1436-1520) – si era aggiunto in un secondo momento Nicola Leonico Tomeo (1456-1531), commentatore di Aristotele e collezionista di oggetti d'antiquaria. Trovandosi nello studio-officina di Pomponio, Regio ha modo di vedere che egli si occupa direttamente di scultura e realizza ritratti in marmo e in bronzo. Pur constatando che in tal maniera sottrae tempo significativo agli studi, lo loda perché comunque si dedica a qualcosa che è nobile e degno di uomo libero. Gaurico non indugia di replicare esprimendo con vivida evidenza e chiara sintesi le proprie ragioni. In primo luogo considera la grande stima e l'eguale considerazione presso gli antichi così per gli scrittori come per gli scultori, i quali adempiono il medesimo scopo con mezzi differenti; infatti i primi si servono delle parole e i secondi operano con la materia, gli uni raccontano e gli altri rappresentano. E così, in secondo luogo, rileva la maggior immediatezza e comprensibilità del senso visivo rispetto all'assai delicato senso uditivo (*fastidiosissimus aurium sensus*). In terzo luogo, osserva come nella mentalità e nel modo di sentire degli antichi l'unità

tra queste attività fosse così sostanziale da essere soliti usare nel lessico greco lo stesso verbo *γράφειν* per indicarle tutte. Motivo per cui quando nell'orazione *In Midiam* Demostene dice *Ἀγαθάρχου γραφή* non sai se riferirlo a uno scritto o a un dipinto di Agatarco.

Ed è proprio Regio che dimostra di comprendere appieno la modernità di Gaurico, quando afferma: «Sarai famoso nei secoli per aver per primo congiunto la scultura con le lettere». Quindi, una delle tesi fondamentali che Gaurico sostiene nel testo è l'unità sostanziale delle lettere con la scultura. Ne deriva la necessità che lo scultore sia dotto e preparato nelle *humanae litterae* in modo che le sue doti e la sua personalità si esprimano con compiutezza. Anche perché – sottolinea Gaurico – è proprio l'arte della scultura che meglio è in grado di rappresentare e di tramandare ai posteri la singolare e armoniosa compagine umana costituita di anima e corpo.

In base alle diverse materie di cui gli scultori si servono nei propri manufatti, Gaurico ne classifica cinque tipi differenti: l'arte di intagliare il legno, l'arte di plasmare l'argilla, l'arte di modellare il gesso, l'arte di scalpellare la pietra, l'arte di costruire statue in bronzo.

Nelle pagine dedicate alla teoria della scultura Gaurico dimostra la volontà di rimanere legato alla concezione classicistica dell'arte, affermatasi già nella prima metà del Quattrocento. In particolare lo rivela la classificazione concettuale dei fattori e delle categorie riguardanti la scultura in bronzo, la materia preferita nel mondo classico, che egli presenta alla fine del primo capitolo, introducendo una nomenclatura basata su vocaboli greci.<sup>2</sup>

2. Chastel e Klein 1969: 70-73; Cutolo 1999: 148-151.

Innanzitutto Gaurico distingue in modo chiaro la fase progettuale (ἀγωγική o *ductoria*), collegata alla creazione del modello plastico da parte dell'artista, e la fase esclusivamente esecutiva (χημική o *fusoria*), che riguarda la fusione della scultura in un'apposita forma ad opera di tecnici fonditori specializzati. Il termine *ductoria* è un neologismo introdotto dal Gaurico per indicare il processo produttivo del modello plastico dalla sua concezione mentale alla realizzazione materiale. Ed è questa fase che egli approfondisce maggiormente.

Il concetto di *ductoria* comprende i due principi peculiari delle arti che, secondo le teorie artistiche affermatesi nel corso del Quattrocento, si identificano con la scienza: il disegno (γραφική o *designatio*) e l'imitazione della natura (ψυχική o *animatio*). A dire il vero, con il termine γραφική Gaurico non fa che riesprimere la convinzione già espressa riguardo all'unità e identità della natura e della sostanza delle discipline letterarie e artistiche e osserva che i latini, per distinguerle, chiamavano *descriptio* l'attività letteraria e *designatio* l'attività delle arti del disegno. Costituirebbe un ambito affine, ma a sé stante, il disegno progettuale dell'architetto, che egli indica con la parola *lineatio* e a cui attribuisce il nome greco di γραμμική. Quindi, uniformandosi alle teorie comunemente accettate, egli distingue all'interno della *designatio*, a cui attingono le arti della rappresentazione visiva ovvero *in primis* pittura e scultura, la teoria delle proporzioni (συμμετρία) e la prospettiva (ὄπτική). La conoscenza delle regole di queste due discipline era infatti considerata essenziale per la formazione di un artista, perché fondate su proprietà specifiche della bellezza nel periodo classico come la misura, la commensurabilità e il rigore geometrico.

È chiaro che il 'sistema' proposto ha un interesse più vasto del campo d'indagine specifico del trattato; infatti il riferimento a precise norme e la verità nel riprodurre il mondo esterno sono caratteristiche comuni a entrambe le principali arti della rappresentazione visiva cui conferiscono un carattere intellettuale, nonché prestigio culturale e sociale a chi le esercita. Inoltre il disegno costituisce il fondamento teorico e operativo che unifica pittura, scultura e architettura, denominate appunto arti del disegno dall'epoca rinascimentale. Seguendo la tradizione classicistica sull'arte, Gaurico prende perciò in considerazione la razionalità e l'obbedienza a norme generali, piuttosto che tenere in conto l'ispirazione o l'originalità dell'invenzione e mette in evidenza l'importanza della conoscenza delle regole più che porre l'accento sulla perizia tecnica e sull'abilità nel produrre acquisite con l'esperienza.

Quanto al termine ψυχική, esso è da collegare al concetto classico di *mimesis*: dogma unanimemente accettato nel Rinascimento, secondo il quale l'opera d'arte è simulazione del mondo reale. Gaurico ribadisce così il carattere mimetico e imitativo dell'attività artistica. Tuttavia per lui il concetto di *mimesis* non sta a significare meccanica imitazione o copia fedele dello spazio e degli oggetti esterni. Adottando infatti *animatio* come termine equivalente nella lingua latina, Gaurico intende *mimesis* nel senso che l'artista ha il compito di rappresentare la vita nella sua ricchezza e nei suoi molteplici aspetti. Egli così indica tanto il valore soggettivo e espressivo dell'attività figurativa, quanto il carattere dinamico e multiforme della realtà che si presenta alla percezione visiva.

Nell'elaborare questa classificazione Gaurico rimane dunque fedele alla teoria classicista sull'arte e le apporta un contributo significativo con la distinzione dei principali concetti estetici che riguardano le 'arti imitative'. Se in detto sistema è particolarmente rilevante il fine di rappresentare il reale attraverso l'arte, è evidente la funzione peculiare che assume al suo interno la categoria della prospettiva.<sup>3</sup>

Già Alberti<sup>4</sup> e Piero della Francesca<sup>5</sup> avevano individuato i fondamenti del linguaggio artistico nei principi della geometria e della prospettiva. Pur considerando essenziale per l'educazione di un artista la conoscenza delle scienze matematiche,<sup>6</sup> Gaurico però vede la prospettiva con l'occhio dell'umanista letterato; ciò lo porta a trascurare il fondamento geometrico della disciplina per concepirla in senso più ampio. Del resto a quel tempo il termine 'prospettiva' significava 'ottica';<sup>7</sup> e a questa definizione di matrice medievale egli si attiene in modo prevalente. Propone infatti degli ulteriori schemi di classificazione, facendo distinzione tra la prospettiva che appartiene alla fisio-

---

3. Si veda al riguardo Klein 1961: 211-230. Nelle note successive si fa riferimento all'introduzione del capitolo sulla prospettiva nell'edizione di Chastel e Klein del trattato, che riprende sostanzialmente l'articolo qui citato. Si ricordino anche Parronchi 1970 e Parronchi 1977.

4. Grayson 1975: 10: «Scrivendo *de pictura* in questi brevissimi comentarii, acciò che 'l nostro dire sia ben chiaro, piglieremo da i matematici quelle cose in prima quali alla nostra materia appartengano».

5. Nicco Fasola 1942: 128-129: «[...] me pare de dovere mostrare quanto questa scientia [la prospettiva] sia necessaria alla pictura [...]»; «[...] però dico essere necessaria la prospectiva, la quale discerne tucte le quantità proporzionalmente commo vera scientia, dimostrando il degradare et acrescere de onni quantità per forza di linee [...] ».

6. Chastel e Klein 1969: 63; Cutolo 1999: 142.

7. Cfr. Ronchi 1983: 63, 125.

logia («ad φυσιολογίαν») e quella che concerne il disegno («ad γραφικὴν»), la quale, a sua volta, egli suddivide in prospettiva che riguarda l'opera nel suo insieme e in quella che riguarda le singole parti.<sup>8</sup>

Nella prima divisione, che costituisce il tentativo di separare la *perspectiva naturalis*, intesa come scienza della visione, e la *perspectiva artificialis*, l'autore ha adottato la terminologia della *perspectiva* medievale, che aveva distinto l'ottica fisiologica e l'ottica geometrica.

Quanto alla seconda divisione, Klein l'ha giudicata in modo negativo, in quanto in una rigorosa costruzione prospettica spazio e oggetti seguono le stesse leggi di rappresentazione.<sup>9</sup> Affermare la priorità dello spazio rispetto alle cose singole non significa, però, ritenere che la costruzione del primo implichi l'impiego di regole diverse da quelle utilizzate per le seconde, ma che è anteriore alla disposizione delle figure e degli oggetti. Perciò tra *prospettiva universale* e *particolare*, come le definisce l'umanista napoletano, non vi è dualismo né contrapposizione.

Tuttavia anche in questo caso Gaurico applica alla 'prospettiva artificiale' principi affermati dalla *perspectiva* medievale. L'aver considerato, infatti, la visione di un corpo come «l'insieme delle operazioni necessarie per vederne le singole parti elementari» e non come una «operazione globale inscindi-

---

8. Chastel e Klein 1969: 183; Cutolo 1999: 202.

9. Vedi in Chastel e Klein 1969: 165-167. In realtà la prospettiva centrale era tecnicamente realizzata attraverso differenti applicazioni particolari. Se, infatti, per la costruzione di un pavimento a reticolo gli artisti adoperavano metodi basati sull'impiego esplicito del punto di fuga, per la messa in prospettiva di corpi complessi essi erano costretti a ricorrere al sistema complicato e poco agevole della proiezione dalla pianta e dall'alzato.

bile» costituisce uno degli apporti sostanziali degli studiosi medievali di ottica.<sup>10</sup> È un concetto che si trova espresso dall'Alberti nel *De pictura* proprio in relazione alle leggi della visione:

Vedesti che ciascuna superficie in sé tiene sua piramide, colori e lumi; ma, poi che i corpi sono coperti dalle superficie, tutte le vedute insieme superficie d'uno corpo faranno una piramide di tante minori piramide gravaida quanto in quello guardare si vedranno superficie.<sup>11</sup>

Si tratta in sostanza di classificazioni che assumono l'apparato concettuale ereditato dall'ottica medievale senza riuscire a isolare la prospettiva in funzione delle arti della rappresentazione visiva. Appaiono incompresi o ignorati la fondamentale definizione albertiana della pittura come «interseguazione della piramide visiva» e il conseguente riconoscimento della prospettiva come settore particolare dell'ottica geometrica. Quanto alle norme tecniche che l'artista deve seguire, Gaurico non espone un metodo matematicamente esatto per costruire lo spazio in modo sistematico, ma presenta un procedimento schematico e empirico per disegnare in prospettiva un pavimento a scacchiera. Quindi, riguardo alla 'prospettiva universale', si potrebbe anche dedurre che egli non avesse chiara la nozione dell'unitarietà dello spazio, perché l'illustrazione del metodo è limitata ad un piano singolo. Da un punto di vista geometrico, tuttavia, l'unificazione prospettica dello spazio è da considerarsi implicita, dato che il piano quadrato può essere collocato sia in verticale che in orizzon-

---

10. Cfr. Ronchi 1983: 52.

11. Grayson 1975: 26. Per facilitare la lettura si sono compiuti alcuni interventi nella grafia dell'originale.

tale, consentendo così la soluzione dei numerosi problemi relativi all'altezza e alle distanze di edifici, oggetti, figure.

Nuova nella letteratura artistica è la tripartizione dei modi di vedere: *ὀπτικὴ* che è la visione con raggio centrico orizzontale ovvero che appartiene al piano dell'orizzonte; *ἀνωπτικὴ*, cioè la visione dal basso in alto; *καθωπτικὴ*, la visione dall'alto in basso.<sup>12</sup> Gaurico, per conferire alla suddivisione autorità storica e dignità letteraria, impiega vocaboli greci. È una terminologia che sarà adoperata in maniera identica dal trattatista milanese Gian Paolo Lomazzo nel suo *Trattato dell'arte della pittura*, pubblicato nel 1584.<sup>13</sup> Un'analogha tripartizione è descritta anche nel codice Huygens, un compendio di precetti operativi ad uso degli artisti compilato intorno al 1570 in ambito milanese sulla base di manoscritti anteriori e considerato in modo prevalente di matrice leonardiana.<sup>14</sup>

Si tratta di modelli e schemi che appartengono ad una tradizione culturale e artistica comune, di cui la testimonianza del Gaurico costituisce il significativo antecedente. Salvo precisarne riferimenti e rapporti, essi documentano la persistenza o la reviviscenza di formule e convenzioni figurative di sapore tardogotico, a loro volta trasmissive di dottrine antiche, quale fenomeno a sé stante, antitetico alle elaborazioni teoriche sulla prospettiva sviluppate a Firenze e nell'ambiente urbinate durante il Quattrocento.

---

12. Chastel e Klein 1969: 185; Cutolo 1999: 205.

13. Ciardi 1974: II, 222-225.

14. Un'analisi particolareggiata del codice è stata compiuta da Panofsky 1940. Per la spiegazione dei metodi di proiezione della figura umana cfr. Maltese 1962: 303-331. Riguardo al dibattito attributivo e al riconoscimento della compilazione del codice al pittore cremasco Carlo Urbino cfr. Marinelli 1981.

Invece di attenersi ai concetti della prospettiva spaziale, Gaurico ha sviluppato l'idea di una prospettiva temporale, in cui la figurazione è la sintesi di più vedute ordinate secondo una scansione ritmica, dalla vista dal basso a quella dall'alto. Però egli non fa cenno alcuno al procedimento per realizzare un'immagine siffatta, probabilmente pensando a criteri di rappresentazione in cui i rapporti di distanza e di profondità non sono ricondotti a misure razionali, ma si presentano ugualmente sufficienti, senza ricorrere alle regole della prospettiva geometrica.

Gaurico esamina singolarmente le tre principali 'viste prospettiche'.

Trattando della visione in direzione orizzontale, egli ricorda che il senso illusionistico dello spazio è ottenuto con la sovrapposizione e la gradazione dei piani. Si basa, perciò, non solo sulla diminuzione delle dimensioni dei corpi secondo una progressione proporzionata, ma anche sulla gradualità del rilievo, dato che la percezione delle figure e degli oggetti si affievolisce con il crescere della distanza. Per questo egli afferma che in un rilievo lo spessore dei corpi dipende dalla loro posizione nello spazio: le figure in primo piano hanno uno stacco ben maggiore di quelle in secondo, mentre i volumi e i contorni dei corpi in terzo piano si assottigliano e si dissolvono ancor più. Si passa da un incisivo altorilievo a un bassorilievo pittorico. Gaurico prende in considerazione differenti gradi di sporgenza degli oggetti dal piano di fondo secondo lo schema classico che distingue l'alto, il medio e il bassorilievo; infatti osserva che la stessa regola è stata seguita «in un gran numero di monumenti antichissimi».<sup>15</sup> Sono

---

15. Chastel e Klein 1969: 185; Cutolo 1999: 204: «[...] quod ipsum in

precetti di illusionismo artistico tipici del classicismo rinascimentale, che hanno avuto singolari e autonome interpretazioni formali sia in scultura con lo ‘stiacciato’ donatelliano, sia in pittura con la ‘prospettiva di spedizione’ teorizzata e praticata da Leonardo negli stessi anni.

Significativi sono i brani in cui Gaurico illustra il metodo che l’artista deve impiegare per rappresentare una figura umana vista dal basso in alto:

Qualora si guardi in alto e si voglia raffigurare qualcosa in un luogo elevato, ad esempio quest’uomo posto nella vedetta più alta, un navigatore qui alla sommità dell’albero della nave, o Dedalo anche, se si vorrà, che vola con Icaro, bisogna considerare a quale distanza e a quale altezza il corpo si trova rispetto allo stesso punto di vista e quale quantità di raggi da quella collocazione nello spazio riceve ciascuna figura. Infatti, sia questa figura nel luogo più vicino quella nell’altro più lontano, converrà che l’una sia più grande l’altra più piccola [...].<sup>16</sup>

Dalla lettura del testo si desume che l’autore ha fatto riferimento a procedimenti basati sugli angoli visivi e non su proiezioni sul piano come prescrivono le regole della prospettiva brunelleschiana. Secondo il discorso del Gaurico, infatti, per la rappresentazione di figure umane occorre servirsi di un sistema di variabili costituito dalle estensioni reali delle figure

---

vetustissimis plerisque monumentis observatum animadvertimus».

16. Chastel e Klein 1969: 187; Cutolo 1999: 206: «Quom vero suspicitur, atque in alto aliquid loco significare voluerimus, verbi gratia hominem hunc in summa specula, Nautam heic in summa turre mali, aut Daedalum etiam si libuerit cum Icaro volantem, considerandum qua distancia, quave id altitudine ab hoc ipso suspectionis centro fuerit, et quantum illinc radiorum unumquodque suscipiat, Nam heic propius, isteic remotius, hoc maius, illud minus esse conveniet [...]».

relative all'osservatore, dalle posizioni nello spazio delle une e dell'altro e dalla loro reciproca distanza. Non si fa invece menzione alcuna del piano d'intersezione della piramide ottica e risulta inoltre chiara dall'ultimo brano la nozione che gli oggetti che si vedono sotto angoli maggiori si giudicano maggiori e devono perciò essere raffigurati più grandi.

La descrizione dell'umanista napoletano può collegarsi in modo sintomatico con i disegni del V libro del codice Huygens, che è appunto dedicato alla rappresentazione su superficie piana dell'effetto ottico della figura umana in posture immobili o in movimento e osservata da differenti distanze e posizioni nello spazio. Esplicito è l'intento da parte dell'autore di descrivere un metodo per costruire un'immagine proporzionata per angoli e con l'oggetto situato nello spazio in una posizione qualsiasi rispetto al cono ottico dell'osservatore.

I passi del Gaurico, di gusto retorico, e i disegni del V libro del codice Huygens, di carattere esplicitamente precettistico, sembrano ugualmente riflettere analoghe sperimentazioni leonardesche riguardo alla rappresentazione della figura umana mediante procedimenti alternativi rispetto a quelli prospettici brunellesco-albertiani.

Qualora si intenda rappresentare sollevamenti di popolo, combattimenti o città con il territorio circostante, Gaurico prescrive impianti compositivi secondo una veduta dall'alto, consuetudine peraltro invalsa da tempo.

La vista a distanza e da un luogo elevato costituisce un fenomeno molto significativo del linguaggio artistico e conta importanti punti di riferimento: dalle tavole con vedute di piccoli centri fortificati e dall'affresco con gli *Effetti del Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti (Siena, Palazzo

Pubblico; 1338) alle numerose vedute dall'alto nell'arte fiamminga e italiana dal Quattrocento al Rinascimento maturo. Allo stesso tempo, in seguito al notevole sviluppo della scienza cartografica e della topografia prospettica, si diffondono le visioni altimetriche, decisamente più geometrizzate, di città o regioni.

Quanto al processo propriamente artistico, oltre all'altezza del punto di vista, s'impone la necessità di raffigurare estensioni laterali e in profondità – in alto e in basso, a destra e a sinistra, avanti e indietro – molto maggiori di quelle concesse dalla piramide brunelleschiana, che durante le fasi di costruzione prospettica deve rimanere fissa e inamovibile.

Occorre adottare un'inquadratura con un grande dominio di campo, che abbracci cioè uno spazio molto vasto, in modo da offrire una visione panoramica dell'evento bellico terrestre o marino, del paesaggio urbano o agreste, che possano essere colti nella loro integrità dallo sguardo in movimento dell'osservatore ovvero da un punto di vista mobile.

Quasi a conclusione dei brani dedicati alla costruzione prospettica in rapporto alle tre 'vedute' principali, Gaurico afferma che «[...] nella visione orizzontale è necessario che la stessa tavola [il piano di proiezione] sia considerata come una parete, nella visione verso l'alto come il cielo, verso il basso come la terra [...]».<sup>17</sup> Si può parafrasare l'espressione letteraria dell'umanista dicendo che è tecnicamente possibile impiegare gli stessi procedimenti della prospettiva centrale non solo su quadro verticale, ma anche facendo ruotare di

---

17. Chastel e Klein 1969: 189; Cutolo 1999: 208: «[...] in recto perspectu, tabulam ipsam pro pariete, In sursum pro aethere, In dehorsum pro terra accipi oportere [...]».

90° verso l'alto o verso il basso sia l'asse ottico, sia il quadro che ora si dispone in senso orizzontale.

Quindi, tornando brevemente alla visione in direzione orizzontale, Gaurico introduce anche un motivo caratteristico della prospettiva scenica, ma finalizzato dall'autore sempre alla costruzione prospettica su piano verticale. Affinché la rappresentazione sia meglio visibile all'osservatore, egli prescrive di inclinare il palco su cui avviene l'azione rispetto al piano orizzontale. Solo l'elevazione del lato posteriore rispetto a quello anteriore permette, infatti, di vedere il palco in tutta la sua ampiezza e così di distinguere chiaramente tutto ciò che compone la 'scena storica' richiamata dal Gaurico.<sup>18</sup>

Nella parte successiva, dedicata alla *prospettiva particolare*, poco significative appaiono le descrizioni, peraltro solo verbali, di come ottenere gli scorci di un quadrato iscritto in un cerchio, di cui il Klein ha realizzato una ricostruzione grafica,<sup>19</sup> e così pure il delineamento di libri e di volti in varie posizioni nello spazio, ottenuto, secondo le interpretazioni grafiche proposte dal Brockhaus, attraverso l'applicazione empirica delle proiezioni obliqua e parallela.<sup>20</sup>

In specie gli esercizi sui volti sembrano ripetere pratiche di bottega e riflettere in modo approssimativo o incomprendibile gli altrimenti complessi e sofisticati studi realizzati da artisti-teorici rinascimentali, come Piero della Francesca, Leonardo e Dürer, i quali dimostrano che dal profilo e dal prospetto di una medesima testa è possibile ottenere la

---

18. Chastel e Klein 1969: 189; Cutolo 1999: 208.

19. Chastel e Klein 1969: 175-176 e fig. 36.

20. Cfr. i grafici nell'edizione Brockhaus 1886: 207-209, figg. 5-8.

figura della stessa in scorcio, conservando le proporzioni delle parti.<sup>21</sup>

Il preminente interesse teorico e estetico per la classificazione fa sì che la precettistica normativa sia presentata come un frammentario ricettario di procedimenti esecutivi con molti punti oscuri o insoddisfacenti. Peraltro l'incertezza e la mancanza di chiarezza nelle descrizioni tecniche hanno reso confusa anche la preliminare distinzione tra *prospettiva universale*, o dello spazio, e *particolare*, o degli oggetti. Tuttavia questa divisione offre alcuni motivi di chiarimento in rapporto a proprietà e modalità del linguaggio figurativo. Infatti, un artista rinascimentale, che avesse privilegiato il carattere rappresentativo delle arti imitative sulla loro funzione illusionistica, non avrebbe considerato un'incongruenza il realizzare immagini 'assonometriche' o in 'proiezione parallela' di figure tridimensionali in vari scorci, collocate all'interno di spazi rigorosamente prospettici purché costruiti secondo una congrua distanza di osservazione. I corpi così apparivano più naturali e conservavano forme e proporzioni coerenti, non essendo soggetti a alterazioni e a distorsioni prospettiche.

All'interno della prospettiva particolare sono contenute alcune regole anche riguardo all'immobilità e al moto, alle condizioni di equilibrio dei corpi, ai movimenti impossibili, a quelli semplici e complessi. Si tratta necessariamente di una classificazione generica a cui lo stesso autore ha voluto intenzionalmente dedicare breve spazio e che, separata dalla prospettiva e integrata in modo adeguato, poteva costituire, come teoria del movimento, materia della parte successiva del trattato, dedicata all'*imitazione*.

---

21. Panofsky 1940: 103-105, figg. 83-86.

Di maggior interesse è il concetto di *perspectiva superior*,<sup>22</sup> sviluppato a fine capitolo. Invece di seguire la tradizionale interpretazione illusionistica della prospettiva come meccanismo di riproduzione ottica del vero, Gaurico la intende come principio di logica costruttiva e di ordine compositivo. Dalla concezione secondo cui la prospettiva è soggetta a norme di valore generale e assoluto, egli arriva a porne in rilievo il carattere individuale e relativo, facendo dipendere l'unità dell'opera dalla capacità dell'artista di trovare la soluzione conveniente, secondo i criteri di ordine, varietà, necessità e verosimiglianza.<sup>23</sup>

L'umanista napoletano distingue due proprietà particolari della *perspectiva superior*: la σαφήνεια e l'εὐκρίνεια. Egli associa così la scienza prospettica alla retorica classica.

La prospettiva degli artisti rinascimentali è fatta corrispondere alla σαφήνεια di Ermogene, alla *perspicuitas* di Quintiliano, in quanto principio di chiarezza, di equilibrata disposizione delle parti. Oltre a conferire un ordine razionale alla composizione, essa permette di creare una struttura adeguata al contenuto della raffigurazione scultorea o pittorica (εὐκρίνεια). Perciò la 'regolarità' di un'opera d'arte dipende dalla reciproca dipendenza delle parti nell'unità, da un ordine interno e da una buona struttura, ma anche dall'appropriatezza a un

---

22. Klein individua lo slittamento di significato del termine in funzione retorica e traduce *perspectiva superior* in *perspective de composition* (cfr. Chastel e Klein 1969: 177-181, 196 e n. 34).

23. Per Gaurico la qualità essenziale della prospettiva non è il suo carattere illusionistico, bensì quello rappresentativo. Perciò egli interpreta il termine *perspicere*, da cui prospettiva deriva, nel senso di 'vedere distintamente', più che nel senso di 'vedere attraverso' come i rigorosi teorici quattrocenteschi.

fine non disgiunta dalla piacevolezza della forma, a cui si accordano i termini 'convenienza' e 'decoro'.

Il trattato d'arte era stato sino ad allora composto da artisti per uomini del proprio mestiere. Lo stesso Leon Battista Alberti nel *De pictura*, all'inizio del I libro, afferma: «Ma in ogni nostro favellare molto priego si consideri me non come matematico, ma come pittore scrivere di queste cose».<sup>24</sup> Anche se durante il Quattrocento i trattatisti si erano proposti di conferire un fondamento teorico all'attività artistica, notevole importanza era sempre attribuita alla sapienza tecnica, ai precetti operativi da tramandare alle future generazioni. Gaurico, scultore dilettante, era invece un letterato e da letterato intervenne in materia di scultura.

L'oscurità delle spiegazioni dei procedimenti proiettivi deriva sicuramente dal fatto che Gaurico ignorava i modelli concettuali e geometrici che le regole sottintendevano. Non meravigliano perciò le difficoltà nell'espone con chiarezza il metodo di costruzione prospettica della scacchiera pavimentale e i procedimenti per rappresentare in scorcio oggetti o volti appresi nelle botteghe artistiche. Si comprende, inoltre, la ricerca di 'accreditare' tali operazioni materiali mutuando termini e orientamenti propri della retorica.

Con i termini *σαφήνεια* e *εὐκρίνεια*, tratti da Ermogene,<sup>25</sup> è affermata la necessità di una reciproca rispondenza delle parti in una razionale costruzione dello spazio e al tempo

---

24. Grayson 1975: 10.

25. I vocaboli e il significato delle due proprietà della 'prospettiva superiore' sono tratti dal *Περὶ ἰδεῶν* di Ermogene di Tarso che, nella seconda metà del II secolo d.C., diede alla materia retorica una sistemazione destinata a divenire canonica.

stesso di un'indissolubile unità di forma e contenuto. Il fondamento e il contenuto scientifico della prospettiva si stemperano nel concetto retorico di personale disposizione, nella nozione indeterminata di composizione equilibrata, in cui sia possibile stabilire

[...] quanto l'una cosa debba distare dall'altra o esserle vicina, e quante figure siano necessarie per rappresentare quella scena, affinché la comprensione o non sia ostacolata dalla loro eccessiva quantità o non sia ridotta per la loro scarsità.<sup>26</sup>

Perciò, pur essendo chiaro nel *De sculptura* l'ossequio ai principi generali ereditati dalla teoria sull'arte del XV secolo – conoscenza delle norme, abilità nel produrre – è possibile ravvisare in determinati passi alcuni segni di mutamento, in cui si delinea l'orientamento ad assimilare l'arte alla retorica o alla poesia, che si diffonderà in seguito nella letteratura artistica. In questo senso di una certa rilevanza è l'ulteriore distinzione operata all'interno dell'εὐκρίνεια. Gaurico applica altri termini retorici desunti ora dall'*Institutio oratoria* di Quintiliano, anche se il loro significato iniziale è da lui mutato in funzione delle nuove formulazioni. Egli così elabora tre nuove categorie: l'ἐνάργεια quando l'artista rappresenta non solo ciò che avviene ma anche ciò che è accaduto prima, l'ἔμφασις quando nell'episodio raffigurato è mostrato chiaramente anche ciò che sta per avvenire, l'ἀμφιβολία quando un termine medio non si sa se riferirlo ai precedenti o ai seguenti; infine, parallelamente alla tripla suddivisione, il νόημα quando si intende

---

26. Chastel e Klein 1969: 189; Cutolo 1999: 208: «[...] quantum ab alio aliud distare aut cohaerere debeat quot necessariae sint ad illam rem significandam personae, ne aut numero confundatur, aut raritate deficiat intellectio».

e si capisce più di quello che avviene nella rappresentazione o si dice nel discorso. Ad esemplificazione egli, però, non fa che riportare versi tratti da poemi epici dell'antichità classica, soprattutto dall'*Eneide* di Virgilio. Dice egli espressamente: «Che cosa potresti trovare tra i nostri scultori?»<sup>27</sup> La cultura letteraria lo distoglie dal ricercare riscontri concreti nelle opere d'arte, il che va a tutto vantaggio dei poeti, mentre gli artisti non sono ritenuti in grado di poter esprimere i valori della retorica.

Tuttavia le considerazioni del Gaurico non devono essere ritenute semplicisticamente come l'affermazione consapevole e sprezzante della superiorità della letteratura sulle arti figurative. Anzi, egli deve aver intuito che l'analogia tra linguaggio artistico e linguaggio letterario ha valore esclusivamente metaforico o simbolico e che le reciproche differenze strutturali sono sostanziali. Infatti, mentre i contenuti di un'opera d'arte, pittorica o scultorea, sono presentati secondo un ordine globale e complessivo, in un'opera letteraria un episodio o le varie fasi di un'azione sono disposti secondo un ordine lineare, progressivo.<sup>28</sup>

Il tempo è uno dei fattori principali che distingue l'arte della parola dalle arti figurative come la pittura e la scultura. L'arte della parola, svolgendosi nel tempo, può descrivere i vari momenti di un'azione o una successione di azioni. In una composizione pittorica o scultorea, invece, per sua natura immobile e che si estrinseca nello spazio, può essere rappresentata una fase di un'azione con una statica e simultanea compresenza di dettagli.

---

27. Chastel e Klein 1969: 201; Cutolo 1999: 220: «[...] nam qui apud Sculptores nostros invenias?».

28. Maltese 1970: 21-28.

Con ogni probabilità da constatazioni di questo genere, non sviluppate ma solo sottintese nel testo, derivano le affermazioni di Gaurico. Si trattava di evidenziare le caratteristiche strutturali dei rispettivi linguaggi, ma non possiamo esigere che una simile distinzione venisse approfondita in un testo edito agli inizi del XVI secolo. È già di notevole importanza il fatto che nel periodo storico in cui si riafferma l'antica corrispondenza oraziana dell'*ut pictura poesis*, sostenuta a tal punto da amplificarne il significato reale, Gaurico adombri il problema di individuare le diversità strutturali fra i due linguaggi. Anche se alcuni appunti contenuti nel *Trattato della pittura* dimostrano che per Leonardo già era chiaro il carattere peculiare del linguaggio figurativo, ad esempio: «Ma l'opere del pittore immedieate è compresa dalli suoi risguardatori» oppure «La pittura ti rapresenta in un subito la sua essenzia nella virtù visiva [...]».<sup>29</sup>

Non bisogna comunque ritenere che la scultura e la pittura non abbiano tratto dalla retorica classica proficui insegnamenti anche al fine della costruzione dell'immagine artistica e dell'effetto che avrebbe dovuto suscitare sull'osservatore. In realtà la ricerca di 'invenzioni retoriche' e l'impiego della prospettiva come strumento di persuasione sono motivi fondamentali della cultura artistica umanistica e rinascimentale: da Masaccio a Paolo Uccello, da Donatello al Mantegna, da Piero della Francesca al Bramante.

Al di là della disputa intorno alla superiorità dei poeti sugli artisti o viceversa, è storicamente importante rilevare che, mentre i trattatisti della prospettiva dall'inizio del Cinquecento iniziavano un'opera di codificazione delle regole già possedute

29. Pedretti 1995: 146.

dagli artisti, costoro, invece, miravano a costruire una spazialità fondata essenzialmente sui valori ottici, ossia attraverso l'analisi dei contrasti chiaroscurali e cromatici. A quest'epoca, infatti, la struttura geometrica dello spazio prospettico cessa di essere uno dei motivi precipui del linguaggio formale, anche se gli artisti continuano ad avvalersene per creare illusionismi spaziali o per fini strumentali di persuasione.

Del resto, in posizione del tutto indipendente, proprio in quegli anni Leonardo sanciva definitivamente la separazione tra arte e scienza, tra la pittura, finestra sul mondo, e le sperimentazioni scientifiche volte all'acquisizione di modelli astratti dei fenomeni naturali.

Acquista così importanza il fatto che nel *De sculptura* la prospettiva trova una giustificazione della sua validità non nei concetti matematici, ma negli orientamenti della retorica, al di là del modo in cui è espressa e benché il suo artefice sia un letterato.

### **Riferimenti bibliografici**

- Bacchelli, F. 1999. "Gaurico Pomponio." In *Dizionario Biografico degli Italiani*, 52. Roma: Enciclopedia Treccani.
- Bertolini, L. ed. 2011. *Leon Battista Alberti: De pictura (redazione volgare)*. Firenze: Polistampa.
- Brockhaus, H. ed. 1886. *De sculptura von Pomponius Gauricus*. Leipzig: F.A. Brockhaus.
- Chastel, A. e Klein, R. eds. 1969. *Pomponius Gauricus: De sculptura (1504)*. Genève-Paris: Librairie Droz.
- Ciardi, R.P. ed. 1974. *Gian Paolo Lomazzo: Scritti sulle arti*. Firenze: Centro Di.

- Cutolo, P. ed. 1999. *Pomponio Gaurico: De sculptura*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Grayson, C. ed. 1975. *Leon Battista Alberti: De pictura*. Bari: Laterza.
- Klein, R. 1961. "Pomponius Gauricus on Perspective." *The Art Bulletin* 43: 211-230.
- Maltese, C. 1962. "Per Leonardo prospettico." *Raccolta vinciana* 19: 303-314.
- Maltese, C. 1970. *Semiologia del messaggio oggettuale*. Milano: Mursia.
- Nicco Fasola, G. ed. 1942. *Piero della Francesca: De prospectiva pingendi, con XLIX tavole fuori testo*. Firenze: Sansoni. (Edizione anastatica 1984. Firenze: Le Lettere).
- Marinelli, S. 1981. "The Author of the Codex Huygens." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 44: 214-220.
- Panofsky, E. 1940. *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*. London: The Warburg Institute.
- Parronchi, A. 1970. "La perspective dans le *De sculptura* de Pomponius Gauricus." *Revue de l'art* 9: 49-50.
- Parronchi, A. 1977. "La prospettiva a Venezia tra Quattro e Cinquecento." *Prospettiva* 9: 7-16.
- Pedretti, C. ed. 1995. *Leonardo da Vinci: Libro di Pittura: Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*. Firenze: Giunti.
- Pèrcopo, E. 1891-93; 1894. "Pomponio Gaurico umanista napoletano." *Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli* 16: 145-261; 17: 3-112.
- Ronchi, V. 1983. *Storia della luce*. Bari: Laterza.
- Torraca, L. 1992. "La cultura classica di Pomponio Gaurico e il testo del trattato *De sculptura*." In Granese, A., Martelli, S. e Spinelli, E. eds. *I Gaurico e il Rinascimento meridionale*. Salerno: Centro Studi sull'Umanesimo Meridionale, Università degli Studi. 109-136.