

Michele Guerrisi



Sulla Prospettiva

In: "Cultura e Scuola", Roma, 1967, A. I, n. 4, giugno pp. 204-211

SULLA PROSPETTIVA

Forse mai come oggi i problemi che riguardano la prospettiva e i suoi rapporti con le immagini figurative furono posti con tanta insistenza e con così agguerrita cultura. Dopo le impostazioni teoriche dell'ultimo Ottocento, è un fatto innegabile che quei problemi, oramai fecondati dalla fenomenologia husserliana, hanno raggiunto nella *filosofia delle forme del linguaggio* di Cassirer, nella *prospettiva come forma simbolica* di Panofsky e nelle reazioni modernistiche di Francastel un piano di trattazione che ne approfondisce e ne chiarisce le situazioni, spesso, almeno nell'apparenza, così contraddittorie. Si scrive, e con più leggerezza si parla, di una prospettiva antica e di una moderna, di una prospettiva naturale e di una artificiale, di *uno* spazio alto vicino, curvo, costante, mistico, sociale, isotropo, anisotropo, ecc., dimenticando che queste astrazioni spesso allontanano dalla possibilità di poter veramente chiarire il reale rapporto tra l'arte e la prospettiva in quel punto in cui esse trovano la loro ideale unità: il singolo fenomeno artistico di cui la prospettiva non è che linguaggio: non in quanto espressione ma in quanto schema preesistente alle soluzioni figurative, cioè sintassi e metrica delle immagini artistiche.

In quel mirabile libriccino del Berkeley, *Trattato della visione*, anche indipendentemente dalla valutazione artistica, erano stati posti e con molta acutezza affrontati i problemi della distanza, degli angoli ottici da non confondere con quelli della geometria. Il filosofo che aveva affermato che *esse est percipi*, nell'esame e nella critica dei sistemi puramente astratti e matematici, è il primo che abbia fatto un po' di luce in un mondo già così complicato da formule e da metafore. Un cubo sembrerà perfetto non al tatto ma alla vista. Diciamo questo per liberarci sin da principio dei residui dei valori tattili che ancora in culture superficiali continuano a turbare il più chiaro concetto delle idee figurative. Sarà poi anche necessario distruggere un luogo comune (che si annida a volte anche in culture più evolute), quello dell'illusione ottica. Si dice, per esempio, che il fatto che le colonne di un corridoio diritto si vedono convergere in un punto del «fondo» sia un'illusione ottica; ove sarà facile comprendere che ciò che chiamiamo illusione non è altro che il nostro modo di vedere, il solo possibile e autentico. A questo palese errore si dovrebbero ridurre tutte le *teorie* che riguardano la prospettiva, da quella *a spina di pesce* di alcune pitture greche e romane, fino a quella più rigorosamente geometrica di Piero della Francesca e di Dürer, e da questa a quella a volo d'uccello di Tiepolo e a quella degli impressionisti. Noi sappiamo invece che quelle cose sono realtà, la sola realtà che i nostri sensi e la nostra immaginazione possono costruire e contemplare e che, senza le leggi più o meno misteriose che la costruiscono e la impongono, il mondo non avrebbe un volto diverso da quello che gli animali concepiscono come distanza dal cibo o dalla tana o dal nido. Ciò che distingue gli uomini dalle bestie è soprattutto il linguaggio; ma quello figurativo non meno di quello parlato è

logos, creazione. Non si tratta di illusioni, ma di realtà, dell'unica realtà che precede naturalmente tutte le geometrie, da quella euclidea a quella di Riegmann, tutte le fisiche del movimento da quella di Aristotele e di Galileo a quella di Einstein. Il fatto che questa realtà ci appare sempre diversa dipende più che dai concetti di spazio delle varie epoche, dal flusso vitale della nostra fantasia che vede e intenziona le cose di particolari sentimenti individuali, in cui è sempre da ritrovare il sentimento dell'universale, di quella totalità, che in tanto è sensibile in quanto una struttura, direi precategoryale, ne rende possibile la concezione, la lettura e il giudizio.

Ai miei allievi, evitando parole difficili e metafisiche speculazioni, ho fatto sempre vedere, per iniziarli all'impostazione e alla comprensione del problema prospettico, un disegno dimostrativo di Leonardo dal quale risulta che noi vediamo non soltanto entro i termini che definiscono un oggetto, ma anche un pò dietro l'oggetto stesso dato che i nostri due occhi, attraverso percezioni distinte e diverse, non vedono che un'immagine sola. Questo modo di conformarsi delle due immagini nella nostra percezione (che resterà sempre un mistero che nessuna fisica potrebbe mai spiegare con la sola ricorrenza dei raggi ottici) potrebbe, come infatti è avvenuto anche al Panofsky, incoraggiare una specie di diffidenza circa il vedere la profondità, cioè circa la realtà stessa della prospettiva. Lo stesso Leonardo, che sul mistero della percezione della terza dimensione ha tanto lavorato nella scienza e nell'arte, alla fine anch'egli conclude pessimisticamente le sue osservazioni. L'artista che aveva già scritto che la conquista del rilievo non la si può attuare che «con la buona teorica, della quale la prospettiva è guida e porta», doveva anche scrivere: «è impossibile che la pittura imitata con somma perfezione di lineamenti, ombre luci e colore, possa parere del medesimo rilievo qual pare esso naturale». Ma quasi a confortare il suo pessimismo egli ha anche scritto che «la prospettiva è figlia, non la madre della pittura».

Lo spazio dell'arte non è il luogo, né la veduta, né l'ambiente, né la piramide, né il cono visivo, né la finestra: tutti modi di dire, metafore, tautologie di ciò che è soltanto il foglio di carta o la tela o la parete su cui l'artista ha segnato alcune linee, alcuni colori. L'importante sarebbe approfondire come quelle linee e quei colori possano dare l'impressione di marine, di cieli sconfinati, di figure presenti nella nostra vita spirituale, di cose dimenticate e confuse nella memoria. Il vero mistero è proprio quello di constatare come la visione, malgrado l'incoscienza geometrica della costruzione e la fisicità dell'oggetto che l'accoglie, possa veramente darci l'immagine dell'essere di un mondo, chiuso in quel magico giro di segni e di colori. Quando abbiamo detto che lo spazio del greco è uno spazio curvo, che quello rinascimentale è risolto nella prospettiva centrale, saremo sempre assai lontani dal conoscere veramente quale è lo spazio di un vaso di Douris, o di una pittura di Mantegna o di Michelangelo. Sarebbe come se per conoscere il valore della poesia di Omero ci appagassimo dell'affermazione che quella poesia è scritta in esametri e in lingua greca. Evidentemente senza conoscere il greco non si può leggere quella poesia, ma è un fatto che quando si

conosce il greco e veramente si tocca la poesia, le prime cose a scomparire sono proprio le lettere e i suoni, cioè i segni di quella realtà che da generica astrazione è diventata espressione caratteristica e viva.

Né credo che possa esistere un rapporto intrinseco tra il modo di intuire lo spazio nell'arte e il modo come esso è stato volta a volta sistemato dalle varie teorie. Né le «particelle» di Democrito, né il «vuoto infinito» di Platone, né lo «spazio generale» di Aristotele, né «lo spazio come luce più sottile» di Plotino, né l'«estensione» di Cartesio, né la «quarta dimensione» di Einstein possono spiegare le opere figurative delle varie civiltà.

Percorrendo la linea storica dello svolgimento artistico in quanto pura visione spaziale, è innegabile un continuo progresso che dalle grotte di Altamira raggiunge lo spazio della fantasia greca, il punto di vista del rinascimento italiano, la prospettiva a volo d'uccello delle cupole e dei soffitti barocchi. Questo innegabile progresso della struttura, che non è affatto da confondere con un assurdo progresso artistico (le opere non certo perfette dal punto di vista prospettico di Giotto non appariranno mai inferiori a quelle perfettissime di un mediocre pittore ottocentesco) richiede pure una necessaria spiegazione. Questa spiegazione non può essere trovata altro che nel sentimento stesso dell'uomo che vuole avere sempre più precisa coscienza del suo essere nel mondo. In quanto esperienza spaziale e temporale, egli è portato per natura a sentirsi come diverso dalle cose, nelle quali pur vede il nutrimento, l'eccitamento al lavoro, il pericolo, le forze occulte che adora e teme, propizie o nemiche alla sua volontà di vivere. Da questi sentimenti nasce insieme il *totem* e la capanna, il tempio, la strada, la casa. Pianure, montagne, mari costituiscono l'ambiente, lo scenario della sua attività; quando vuol darne una figurazione costituiscono soltanto il «fondo» delle sue immaginazioni. La cultura, le religioni, la vita sociale contribuiscono a modificare di continuo il rapporto tra le varie immagini della sua fantasia e il mondo in cui vive.

La prospettiva, in tutte le sue forme e con tutte le sue leggi più o meno vicine a un'impensabile perfezione, è come una struttura sempre pronta a rispondere, come la lingua, ad ogni nuova individualità artistica. Se è vero che non si potrebbe giudicare dell'opera attraverso la più o meno perfezione prospettica, è anche vero che non si può parlare d'arte ove questa struttura, qualunque sia nel tempo e nel caso particolare la sua forma linguistica, non sia reperibile. Certamente non pretenderemmo sopra un vaso greco un quadro di Monet, né potremmo cercare sull'oro di un'abside bizantina un fresco di Tiepolo.

L'uomo nelle sue azioni, nello svolgimento della sua vita quotidiana, è sempre attaccato alle cose che più da vicino lo riguardano, che può toccare; alla strada che è sotto i suoi piedi, che conduce verso la valle che dovrà attraversare o verso una casa lontana sull'orizzonte. Ma egli pone sempre più attenzione agli altri uomini, ai loro volti, alla loro psicologia, cercando d'indovinarne e prevenirne le decisioni. Non è perciò senza ragione che la sua prima e più antica curiosità si sia attuata nella rappresentazione dell'uomo, studiato nei suoi movimenti, nelle sue passioni, visto al centro del mondo così come al centro delle

sue rappresentazioni, dove il paesaggio può essere appena suggerito o addirittura dimenticato. La storia dell'arte ci ha dimostrato che sono passati molti secoli prima che l'uomo abbia sentito vivere nella loro più assoluta oggettività e quasi indipendentemente dalla sua volontà e dai suoi stati d'animo sentimentali o religiosi le pietre, gli alberi, il mare. C'è nel museo Napoli una stupenda pittura pompeiana, dove un gruppo centrale (Pan e le ninfe, fig. 1) spicca sopra un fondale di una visione paesistica piuttosto ampia e complessa, costituita da muri, da rocce, da alberi e da una vasta distesa cielo. Né il paesaggio manca di una certa giustezza prospettica dal punto vista disegnativo. Però non si può non notare che le figure costituiscono vero tema, il fuoco della visione. Si direbbe quasi che le figure e il paese vivano in uno spazio e in un tempo diversi. Lo scorcio ardito della figura del fauno suggerisce una pienezza di forma che la stacca decisamente, quasi con violenza, dal fondo. Ma la pietra sulla quale il satiro siede non è che una vaga apparenza. Quella pietra non sostiene quel peso. Essa è della stessa natura degli alberi, del muro, della casa, che hanno ombre lievi come l'aria, alla quale si direbbe quasi che non osino opporre la loro evidenza, sono pronti a scomparire da un momento all'altro. Malgrado che qui non si possa parlare di prospettiva curva di cui parla il Panofsky, c'è una composizione che fa pensare, più che al Rinascimento, a una certa modernità. La necessità antropomorfica aveva impedito che nella pittura greca potesse svilupparsi il sentimento del paesaggio così come lo vissero Leopardi e D'Annunzio, Giorgione e Giacinto Gigante. Man mano che l'arte antica si avvia verso l'ellenismo e la romanità è dato cogliere insieme al residuo mitologico qualche sensibile espressione di paesaggio, ma nell'*Odissea* e nell'*Iliade* l'aurora stampa sempre «le dita di rose sul cielo mattutino» sia per illuminare una sciagura o un_ lieta vicenda e il mare è sempre «risonante». Più che il sentimento della natura avvertito in sé e per sé, era soltanto il racconto di cose umane che interessava la fantasia. La natura era soltanto il luogo di queste umane vicende. Come la poesia di Virgilio, la pittura pompeiana accenna ad un paesaggio che pian piano si avvia verso un più evidente rapporto tra l'uomo e il teatro delle sue vicende. È tanto vero che nella pittura classica l'uomo era il centro e il fuoco della fantasia artistica, che quando, come a Pompei, il paesaggio è visto nella sua ampiezza e nella sua infinità, le piccole figure umane sono come sperdute in un mondo in cui non sono possibili né orizzonti né punti di vista (fig. 2).

Ma non è possibile pensare lo spazio senza avvertirlo nel tempo. Al modo stesso come prospetticamente gli orizzonti montani e marini ci appaiono come immobili, indifferenti alla nostra passione e alla nostra ansia, invece sono esseri a noi più vicini, gli uomini, gli animali, che con i loro movimenti maggiormente eccitano e determinano le nostre fantasie. Cercando soltanto desiderio di rendere sempre più evidente nella libertà dello spazio il movimento, entriamo sempre più nell'opera d'arte e nella sua stessa struttura. Il fatto che ai periodi in cui il senso di movimento è più agitato e convulso segue sempre un allentamento e un ritorno a forme più primitive, non contraddice questa nostra idea, anzi la chiarisce e la

conferma. L'arsi e la tesi d parola, la vicenda delle ricorrenti stagioni, il moto dell'onda, i corsi e ricorsi della storia, possono essere metafore di quei poli misteriosi, la cui concordia discorde crea il dramma di quel continuo moto, di quel continuo fare che è la vita stessa dell'arte. Le ultime più convulse forme del movimento, impedendo la dialettica tra l'essere e il divenire, tra l'immagine del movimento e la materia inerte che lo accoglie, a poco a poco stancano le condizioni necessarie onde si generava l'impeto dell'opera d'arte e preparano il rinnovamento del linguaggio.

Ma se è vero che la più o meno perfezione prospettica adoperata dalle varie civiltà non è ragione per ammirare o sminuire l'opera, non c'è nessuna ragione né storica, né culturale perché l'uomo di oggi rifiuti in blocco la prospettiva per vedere in essa soltanto un modo convenzionale, fondato (come vorrebbe sostenere il Francastel) «sull'apparire e declinare di una certa forma materiale della quale non è più possibile indagare il meccanismo individuale e sociale che l'ha resa possibile ed efficace». Il Francastel scrive che «ogni spazio ha un significato ad un tempo individuale e sociale», ma quando questo lavoro sociale non va oltre, come in un suo scritto, «la circolazione della ricchezza, il legame tra i diversi corpi della società, e il vestiario delle confraternite», è possibile quel giudizio sulla *Venere* di Botticelli nella quale vede soltanto «l'esplicitazione di una politica, perché i Medici che l'hanno pagata e il pittore che l'ha dipinta hanno creduto, materializzando spazialmente una certa scala di valori, di contribuire efficacemente alla condotta degli affari umani. Nella prova che si siano sbagliati». Aspetteremo che il Padre Eterno ci dia questo ipotetico mostruoso occhio che «in un sol colpo vede le spazialità multiple da vicino e da lontano». Ai difetti dei nostri occhi, per ora sono sufficienti gli occhiali.

Né è vera l'affermazione che la prospettiva del Rinascimento, che è soltanto il necessario punto d'arrivo dello spazio medioevale, debba essere riguardato come una ipotesi di carattere puramente geometrico. Se l'artista ponesse il suo spazio come una ipotesi e non come la viva realtà del suo sentire, appunto per questo gli verrebbe a mancare la possibilità e la ragione di un'opera d'arte, che non nasce da una ipotesi ma da una intuizione immediata della coscienza, e non come un corollario di un postulato. In certi disegni di Piero della Francesca i tanti punti cercati in un volto di scorcio sono frutto non della sua geometria, ma della sua potenza di rappresentazione (fig. 3). Lo spazio presupposto dalla nostra visione artistica non è una «somma di vedute da tutti i lati» legate in un secondo tempo secondo come detta il capriccio, ma non può essere che coerenza di volumi, di forme che soltanto per scherzo si possono dare come staccate. Mi è avvenuto una volta di citare una frase assai spiritosa di Cocteau, che come Paolo Uccello elogiava la «dolcezza» della prospettiva. Egli scrisse: «quanti uomini assai distratti penetrarono nell'illusione prospettica e non sono mai più ritornati». E' un pericolo che non potrebbero mai correre, guardando nello spazio cubista, anche gli uomini più storditi.

Tutte le nostre visioni e immagini dello spazio non potrebbero essere che nostri atteggiamenti mentali, frutti di una scelta, per cui in ogni opera d'arte c'è sempre da cercare un centro organizzatore, che per il colore o per la posizione si impone ai nostri sguardi. Soltanto così l'occhio, sollecitato da quella centralità (non geometrica, s'intende, ma spirituale) ha la possibilità di vedere, cioè di leggere, di comprendere il significato dell'opera. Questa centralità, può essere una volta la testa del Cristo nel *Cenacolo* di Leonardo (fig. 4), un'altra volta la fronte illuminata di un personaggio di Rembrandt, o *l'Altare dell'Agnello* nel quadro di Van Eyk. Con ciò non si vuol dire che il punto di vista debba coincidere con questa centralità formativa dell'opera, perché questo punto ideale può essere ricercato al centro e alla periferia, a destra e a sinistra, in alto e in basso.

Al modo stesso come la costruzione del periodo e i suoni e la metrica e la rima danno la possibilità di collocare prima o poi le varie parole, così nel mondo della figurazione la prospettiva o i colori hanno il compito di mettere più in evidenza la ragione e l'ordine delle varie impressioni. Nella teoria del linguaggio come forma simbolica, con la quale il Cassirer con molta acutezza affronta il problema dell'arte come linguistica, è certamente di grande importanza aver saputo mettere in evidenza come il linguaggio sia legato ai moti istintivi della nostra coscienza, che ha anzitutto a disposizione i gesti per esprimere i suoi sentimenti e i suoi pensieri; ma non è stata ancora cercata l'origine dei modi figurativi, che ancora più dei suoni trovano la loro vita proprio nei moti stessi del nostro corpo. L'arte più antica è la danza. Non è possibile che un uomo possa parlare senza accompagnare con vari gesti l'affermazione dei suoi sentimenti e delle sue idee. In tante leggende e fantastiche teorie, dalla spelonca di Platone all'ombra sul muro, si volle cercare l'origine dei segni che sono i simboli delle cose. Quando l'uomo primitivo voleva indicare al figlio sulla montagna lontana la tana della belva, non poteva farlo che tracciando nell'aria con il dito il profilo più o meno ondeggiante e seghettato di quella montagna, fermandosi in quell'insenatura ov'era precisamente la spelonca, su quella puntando il dito con decisione. Quando quel gesto quell'insistenza in quel punto venivano realizzati non più nell'aria ma sulla sabbia o sulla roccia nasceva la linea e il punto.

È un luogo comune, anzi un errore diffuso e palese che la poesia e la musica si apprendono svolte nel tempo, e che la pittura, la scultura e l'architettura siano conoscibili soltanto allo sguardo. È vero che l'uomo, leggendo una poesia o ascoltando una musica, ha l'impressione di un prima e di un poi sempre presenti nell'unità dello svolgimento, ma è un fatto che anche una pittura si legge come una poesia, si ascolta come una musica. «La pittura è un discorso mentale», affermava Leonardo.

Una buona lettura è l'unica possibile critica. Anche per affermare l'esistenza di un segmento il nostro occhio è costretto, sia pure in milionesimi di secondo, a percorrere la distanza da A a B. La definizione kantiana della retta, «la più breve distanza fra due punti» non è un'immagine, ma assoluta verità. Un quadro si comprende quando il nostro occhio dal primo sguardo è sollecitato a trovarne il significato, percorrendo le linee nelle direzioni segnate dall'artista,

continuamente ricercando la nuova impressione, per poter sempre ritornare senza fastidi, anzi con gioia crescente, dai particolari all'insieme, dalla forma significativa all'esistenzialità dell'oggetto. Il nostro occhio non guarda mai con indifferenza tutte le cose, naturalmente rifugge dall'idea dell'infinito. L'impeto verso l'azzurro di Mallarmé e l'incubo del *couvercle* di Baudelaire nascono dalla stessa angoscia della «solitudine immensa» di Leopardi. È l'oggetto, definito, limitato dai suoi termini, che attrae, ferma il nostro sguardo, è la piccola siepe che «esclude» l'orizzonte dagli «interminati spazi», che senza un centro umano e terreno non sarebbero pensabili. C'è un quadro di paesaggio di Delacroix, in cui il cielo è visto per sé, nella sua infinità, senza nessun rapporto con gli aspetti dell'orizzonte, della terra, un quadro che è soltanto cielo e che riesce inspiegabile come cosa fuori della fantasia e della realtà. L'occhio nostro è stato fatto da Dio per poter accogliere con la più grande mobilità gli aspetti del mondo continuamente rinnovati dal battito delle ciglia nella ricerca di un nuovo punto che organizzi la struttura del paesaggio. L'occhio pigro e immobile è segno di scarso sentire, e spesso sintomo di follia e di ebetismo. L'occhio ricerca con maggiore frequenza proprio sull'orizzonte, ove scoprirà il punto di vista, l'oggetto dell'interesse e il suo necessario riposo. La visione verso l'alto e verso il basso è più legata all'eccezione, alla sorpresa, al pericolo. È soltanto in questa elementare psicologia e in questa insuperabile fisiologia che si può trovare l'origine e insieme la ragione dello schema del quadro, in cui l'intenzione e il sentimento incominciano a rappresentare le cose. Soltanto nella continua ricerca di questo particolare, di questo centro ordinatore delle immagini (altrimenti caotiche e inconcludenti) è da cercare la più lontana origine del punto di vista, della linea d'orizzonte, della linea di terra su cui si trovano i nostri piedi: cioè della prospettiva pittorica. Spesso il punto di struttura di tutto l'insieme e il punto di vista coincideranno, spesso anche saranno lontani, ma sempre legati da particolari richiami figurativi. In ogni epoca e in ogni opera è sempre da cercare questo centro senza il quale l'immagine appare inefficace e frammentaria. Sono stato molto lieto quando un acuto filosofo, lo Stefanini, citando e confermando alcune mie idee, affermava che «quando i particolari perdono la loro immanente totalità e l'occhio che li coglie è distratto dalla visione totale, essi dichiarano la propria inettitudine ad entrare nella forma dell'arte». Di questa necessità, di questo principio ordinatore di tutto l'insieme fu cercata l'esistenza e l'origine una volta nella geometria, una volta nell'accostamento dei colori come tonalità, una volta nell'armonia dei pieni e dei vuoti, nella sezione aurea, nei canoni, ma in realtà si tratta sempre di saper individuare quel centro ideale che non può mai mancare in un'opera d'arte, e che ne spiega la vitalità. L'uomo non può guardare nello stesso momento alla sua destra e alla sua sinistra, né guardare tutte le cose con indifferenza, a meno di essere un pazzo o un ebete. Ciò non avviene soltanto nell'arte, ma in ogni attimo della nostra vita. Anche nella lettura di questo scritto il lettore vedrà una parola dopo l'altra e mai tutte le parole della pagina; e se restringe la sua attenzione vedrà bene una sola sillaba, o una sola lettera, o una parte di questa, o semplicemente un punto; ma è un fatto che esiste un punto

donde potrà vedere più agevolmente l'insieme di tutta la pagina. C'è un pensiero di Leonardo che pare adombri questa potenza dell'arte quando dice che «noi conosciamo chiaramente che la vista è una delle più veloci operazioni che siano e in un punto vede infinite cose». Il Vasari, nel tempo in cui la prospettiva aveva raggiunto il massimo potere illusivo nella sua compenetrazione con i valori più vivi della fantasia, parlando della *Madonna* di Cimabue (che contrapponeva a quella di Giotto) scriveva: «qui non rapporto di premura accentrata nell'immagine della Madonna, ma il medesimo significato in tutte le figure».

Ma anche prima, nella lontana classicità, quel punto non soltanto è reperibile in ogni opera d'arte, ma anche nella critica: è quel «ek kalou thean» che, come dice Bianchi-Bandinelli, è stato tradotto da tutti i traduttori italiani e stranieri «dal punto giusto». Il Bandinelli si domanda senza risposta «che cos'è quel punto visivo migliore; e che cosa significa, insomma, questo migliore, questo più bel punto di visuale». Anche nella critica romana, in Vitruvio, si ha la traccia di questa legge che è da cercare nella vitalità e nella genesi dell'immagine. Dice Vitruvio che la scenografia ha per fondamento «omnium linearum ad cercini responsum». Questo centro, come osserva il Panofsky, «non ha veramente nulla in comune con un punto di vista unico perché tra i dipinti antichi conservati nessuno ne rivela l'esistenza. Il punto di vista», egli continua, «che è semplicemente punto di convergenza delle ortogonali non può alludere a un circolo». Evidentemente questo punto che bene risponde alle esigenze scenografiche del teatro come *centrum* non è che il punto di Leonardo, la premura accentrata di Vasari, la simmetria delle cose belle di Platone.

Abbiamo insistito nella critica del libro del Panofsky (che certamente è il più acuto e il più informato nella trattazione di questi problemi) perché nella aggettivazione di «simbolica» data alla prospettiva abbiamo visto, come infatti è veramente accaduto, la porta aperta a idee che con il linguaggio figurativo non hanno nulla in comune. La qualifica di simbolica può far decadere l'immagine significativa al valore astratto del segno.

Accademia di Belle Arti, Roma

MICHELE GUERRISI



Fig. 1 – Napoli, Museo nazionale: Gara musicale tra Pan e le ninfe. Affresco di Pompei



Fig. 2 – Napoli, Museo nazionale: Paesaggio. Affresco di Pompei

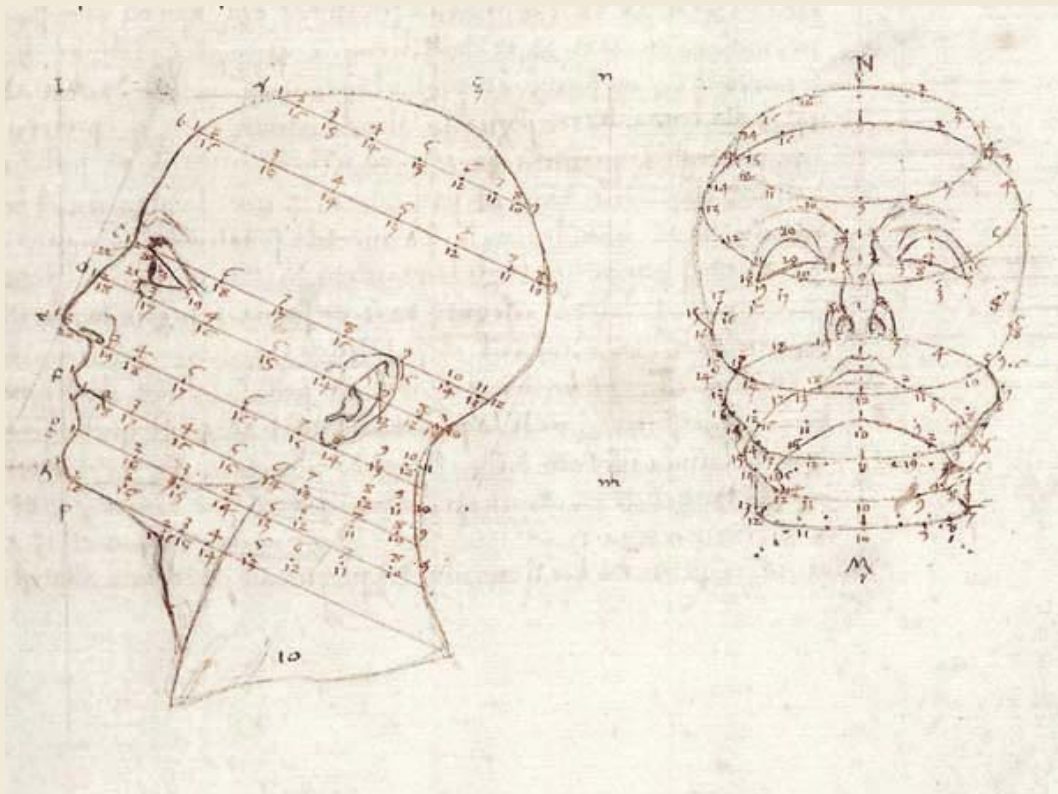


Fig. 2 – Piero della Francesca: Un disegno del libro *De prospectiva pingendi*



Fig. 4 – Milano, S. Maria delle Grazie: L'Ultima Cena

Del *De Prospectiva pingendi* di Piero della Francesca vedi l'edizione critica a cura di G. Nicco-Fasola, Firenze, Sansoni, 1942. — J. GIBSON, *The perception of a visual world* Boston, Riverside Press, 1950; R. BIANCHI-BANDINELLI, *Archeologia e cultura*, Napoli, Ricciardi, 1951; M. GUERRISI, *L'idea figurativa*, Milano, Mondadori, 1952; ID., *L'errore di Cezanne*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954; E. PANOFSKY, *Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1952; ID., *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1961; P. FRANCASTEL, *Peinture et société*, Liège, Audin, 1957; M. K. MUNITZ, *Spazio, tempo e creazione*, Torino, Taylor, 1959; C. BRANDI, *Spazio italiano, ambiente fiammingo*, Milano, Il Saggiatore, 1960; A. J. AYER, *Linguaggio, verità, logica*, Milano, Feltrinelli, 1961; E. CASSIRER, *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia, 1961; E. PACI, *Tempo e verità nella fenomenologia di Husserl*, Bari, Laterza, 1961.