
Il foglio RF 430 del Louvre: una prospettiva per due punti di distanza e la presenza a Roma di Jean Fouquet

Pietro Roccasecca

*Da un disegno dell'atelier di Beato Angelico
ad un trattato francese di prospettiva: il probabile ruolo di tramite
di un artista a proprio agio in entrambi i contesti geografici e culturali*

I due lati del foglio RF 430 del Cabinet des dessins del Louvre sono attribuiti a Guido di Pietro, al secolo Fra Giovanni da Fiesole – detto Fra Angelico e oggi noto come Beato Angelico – e in alternativa a un suo seguace molto prossimo (fig. 1) da quando, nel 1881, Both de Tauzia donò il foglio al Louvre, collocandolo, sulla scorta del disegno raffigurante un soggetto tratto dalla vita di Cristo che si trova sul *recto*, tra il 1446 e il 1447: il periodo in cui Fra Giovanni da Fiesole fu impegnato nella decorazione della perduta cappella del Sacramento in Vaticano. Tale attribuzione e datazione furono messe in discussione da Berenson, che assegnò il disegno a Domenico di Michelino, un aiuto di Fra Giovanni, o in alternativa al maestro stesso, ma in una fase giovanile. La critica successiva ha oscillato tra le due interpretazioni e allo stato attuale della ricerca il quadro critico dell'attribuzione è invariato¹.

Nel *verso* del foglio RF 430 del Louvre si trovano due schizzi prospettici sovrapposti. Quello inferiore, intitolato *Esquisse d'un cloître*, raffigura la prospettiva di un chiostro, di un cortile o di un giardino segreto con una porta sul fondo che, nelle *Annunciazioni* del XV secolo, generalmente si apre su un paesaggio. Al di sopra di questo schizzo si trova un intricato diagramma prospettico che sarà al centro del presente studio (fig. 2). A partire dalle linee tracciate ad inchiostro,

Decio Gioseffi ha giudicato lo schema generale del diagramma una prospettiva «con le tre fughe ai tre punti»². La verifica a luce radente del disegno del tracciato di linee incise suggerisce invece una diversa interpretazione e apre numerose questioni.

Il diagramma presenta una linea orizzontale suddivisa da cinque punti equidistanti in quattro segmenti uguali di circa 39-40 mm. Quando il foglio è stato ridotto alle attuali dimensioni una parte del disegno è andata perduta, ciononostante nella ricostruzione che segue procederò come se fosse completo, poiché, per la sua struttura ripetitiva, è possibile intuirne l'integrità dell'insieme. Inizialmente è stata realizzata la linea di terra, che per simmetria suppongo constasse di sei segmenti; su quattro dei punti superstiti cadono delle linee perpendicolari, alte quanto le partizioni della linea di terra (39-40 mm), creando una situazione spaziale di moduli quadrati. Su un punto (che suppongo dovesse essere quello centrale della linea di terra) non è stata tracciata alcuna linea, creando in tal modo un doppio modulo per realizzare la costruzione prospettica vera e propria. Inizialmente si è scelto di stabilire un punto di convergenza a 39-40 mm dalla linea di base, ovvero alla stessa altezza delle linee perpendicolari, e si sono incise le due linee convergenti dalle estremità del doppio spazio. Quindi dalla sommità delle due perpendicolari più pros-



1. Fra Giovanni da Fiesole, La chiamata degli apostoli, RF 430 recto, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques (credito fotografico: Réunion des Musées Nationaux).

sime si sono tracciate delle congiungenti alla linea di terra: dal lato destro, la linea A arriva al punto mediano del doppio spazio che contiene la costruzione prospettica, proseguendo oltre la linea di terra; la linea B raggiunge la base della seconda perpendicolare da sinistra. Dal lato sinistro si è eseguita la medesima operazione con le linee C e D. Queste quattro linee, intersecando le convergenti al punto, determinano lo scorcio di due quadrati sovrapposti. Dal lato sinistro è stata tracciata una linea che determina lo scorcio di un terzo quadrato in profondità e che non ha corrispondenti nel lato destro. Le tre linee ad inchiostro proseguono al di sotto della linea di terra non casualmente: la linea E, che punta direttamente oltre la linea di terra, arriva esattamente all'eventuale intersezione con l'ipotetico asse della costruzione prospettica; la linea A, intersecherebbe l'eventuale prolungamento del lato sinistro del triangolo; la linea C è la congiungente all'angolo destro. Se si completa il disegno, è evidente che siamo in presenza delle linee di costruzione di un quadrato in scorcio, predisposto ma non disegnato «al di sotto» della linea di terra del diagramma (fig. 3). Si tratta dunque di un pavimento in proscenio posto al di qua della linea di terra e quindi del teorico «piano d'intersezione».

Il concetto del diagramma è ora abbastanza chiaro: si tratta della costruzione di uno spazio pittorico, che può essere prolungato verso il fondo della scena come verso il proscenio, a seconda delle necessità della composizione e che ha le parti destra e sinistra leggermente asimmetriche. Il disegnatore non fu pienamente soddisfatto del

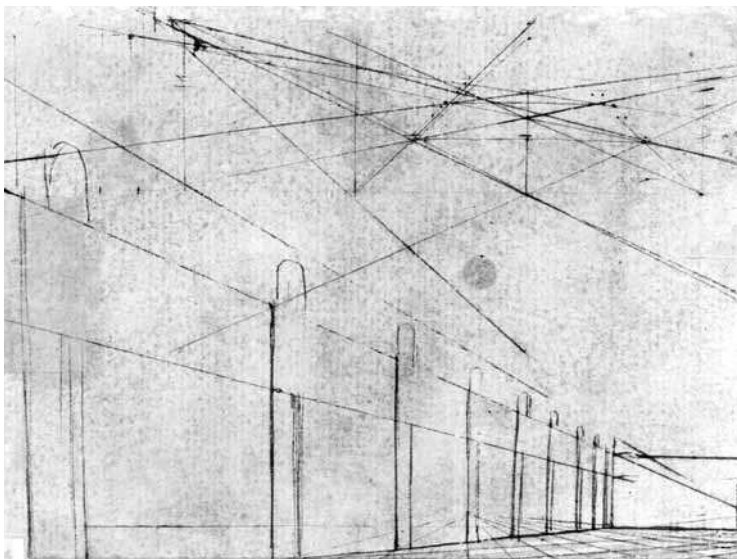
risultato e modificò con piccoli cambiamenti lo scorcio ottenuto. Il più importante di questi è il secondo punto di convergenza segnato un poco più basso del primo (a 35,5 mm dalla linea di terra) con le relative linee incise e i nuovi punti di partenza delle convergenti scelti un poco più lontano e un poco più in basso.

Torniamo all'esame diretto del diagramma. Sulle quattro convergenti sono visibili puntini, singoli e accoppiati, e sulla perpendicolare a destra dei trattini. Tutti questi segni sono in relazione con ipotesi e scelte operative volte a trovare lo schema idoneo alle finalità della composizione. I puntini segnati sulle convergenti e i trattini sulla perpendicolare indicano altezze e quote relative a parti dello schema prospettico disegnato ad inchiostro al di sopra della linea di base: le intersezioni delle congiungenti con le convergenti; gli incroci delle diagonali e dei limiti in profondità (scelti e/o ipotizzati) dei piani. La sola linea E non è segnalata da alcun indice ed è l'unica che non interseca né le perpendicolari né le convergenti.

Osservando il comportamento del disegnatore nel tracciare le oblique a partire dalle perpendicolari poste sulla sinistra si evince che sta provando a variare la distanza, probabilmente per mitigare l'effetto di distorsione causato dalla distanza ravvicinata. Gli aggiustamenti che prova – come ad esempio disegnare lo scorcio sulle convergenti al punto posto più in basso – sono molto piccoli e misurati e se possono avere qualche effetto sui piani disposti in profondità, certo non sono di aiuto per gli scorci in primo piano. Il disegnatore non sta applicando una regola pro-

Il foglio RF 430 del Louvre: una prospettiva per due punti di distanza

2. Esquisse d'un cloître, RF 430 verso, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques (credito fotografico: Réunion des Musées Nationaux).

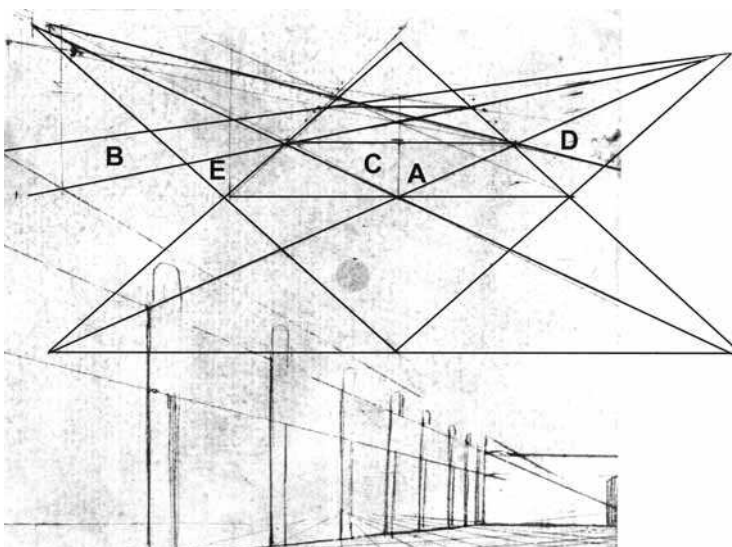


spettica alla lettera, ma nei passi della procedura cerca degli accomodamenti minimi in funzione della composizione. Questi piccoli particolari aiutano a capirne il modo di «vedere» la costruzione prospettica e di «pensare» lo spazio pittorico. Esso è concepito come una procedura capace di adattarsi, in profondità e in ampiezza, alle necessità particolari dell'invenzione pittorica, il cui equilibrio è retto dalle leggi della composizione e non puramente regolato dalla geometria delle intersezioni delle linee visuali.

L'analisi dello schema grafico ricorda quelle

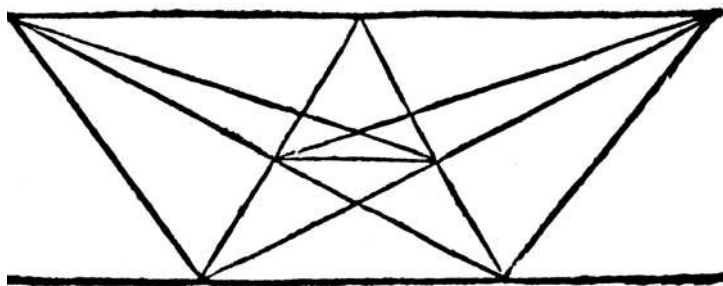
restituzioni prospettiche a posteriori che, individuando una molteplicità di punti operanti contemporaneamente, li definiscono «assi di fuga» e/o «areole di convergenza». Nel diagramma in esame, ripercorrendone il processo compositivo si evince che le «areole di convergenza» e gli «assi di fuga» sono il risultato di una riflessione sullo spazio pittorico che, conscia del problema della distanza d'osservazione, sperimenta e usa in modo flessibile la regola, per minimizzare le aberrazioni e le durezza di una prospettiva a distanza ravvicinata.

3. Diagramma prospettico in RF 430 verso (elaborazione dell'autore).



La modularità della struttura nella quale è disegnata la prospettiva sembra pensata per dare costantemente punti di riferimento metrico. La linea di terra è divisa in unità «quasi» della stessa misura (tra 39 e 40 mm), le perpendicolari hanno misure diverse ma costanti (tra 39/40 mm e 35,5 mm circa). Sulla prima partizione da sinistra della linea di terra sono marcati due punti: uno a 19 mm circa e l'altro a 28 mm circa. Queste due misure si approssimano molto a due unità di misura in uso nel XV secolo. La prima è a meno di mezzo millimetro dall'oncia di braccio romano, uguale a 18,619 mm, la seconda corrisponde all'ottavo di braccio romano, cioè un'oncia e mezzo, uguale a 27,8295 mm. Quest'ultima misura è testimoniata da Antonio Averlino, detto Filarete, che la ricorda tra le «diverse maniere di misure» che ha in sé il braccio, cioè tra i sottomultipli del braccio romano³. Possia-

allo stesso modo suggerito da Leon Battista Alberti – e sceglie una «distanza» uguale alla metà della base del piano da scorciare, che risulta essere il caso ottimale nel metodo albertiano⁶. Quest'ultimo aspetto si ritrova nel disegno del Louvre, in cui la distanza d'intersezione, almeno nella prima fase del disegno, è uguale alla metà della linea di terra. Piero della Francesca pure è molto attento ai problemi della distanza d'osservazione e nel *De prospectiva pingendi* (lib. I, prop. XXX) raccomanda di non usare una distanza minore dei 6/7 della base rappresentata, o meglio ancora, che l'angolo visivo che contiene la base non abbia un'apertura superiore ai 60°. Diversamente da Paolo Uccello e dalla tradizione albertiana, nel diagramma del Louvre si trova lo scorcio del piano senza cercare le mattonelle; allo stesso modo in cui procede Piero della Francesca nel *De prospectiva pingendi*.



4. J. Pélerin, *De artificiali perspectiva*, cap. 8, da W. M. Ivins Jr., *On the rationalization of Sight, with an examination of three Renaissance Texts on Perspective*, in «*Papers of Metropolitan Museum of Art*», 8, 1938, p. 31.

mo dunque dire che il diagramma rappresenta una costruzione per doppio punto di distanza, progettata in uno spazio metricamente verificabile attraverso la ripetizione di un'apertura costante di compasso.

La presenza del metodo prospettico a doppio punto di distanza in Italia alla seconda metà degli anni Quaranta del Quattrocento è chiaramente testimoniata anche dalla sinopia della *Natività* dipinta da Paolo Uccello per il chiostro dello Spedale di San Martino alla Scala⁴. Un confronto tra le due costruzioni prospettiche deve tenere presente che il diagramma del Louvre è uno schizzo che occupa una buona metà di un foglio di 18 x 13,5 cm, mentre che lo schema grafico di Paolo Uccello si sviluppa in una sinopia di grandi dimensioni (71 x 190 cm)⁵, disegnata con esattezza e pronta all'uso pittorico. Ciononostante, le modalità esecutive e le proporzioni delle costruzioni prospettiche presentano aspetti comparabili. Paolo Uccello suddivide la linea di terra con un'unità costante uguale a un terzo dell'altezza del punto di convergenza –

Dunque il diagramma tracciato nel foglio RF 430 del Louvre non è riconducibile né solo alla cultura albertiana né solo a quella pierfrancescana, pur avendo aspetti in relazione con entrambe. Inoltre, l'«accrescimento» dello scorcio di altri piani al di sopra e al di sotto del primo si ritrova nella stessa forma in un trattato di prospettiva e in alcuni disegni del XVI secolo. Il primo trattato di prospettiva che riporti un metodo con doppio punto di distanza con l'accrescimento dei piani è il *De artificiali perspectiva* di Jean Pélerin Viator, al quale si è a lungo assegnata la paternità del metodo a doppio punto di distanza. Nella prima edizione del trattato, del 1505, il grafico della proposizione numero 8 (fig. 4) è chiarissimo: si tratta di una costruzione a doppio punto di distanza in cui si prevede l'accrescimento di un piano, del primo piano reso in prospettiva⁷. Lo stesso metodo è usato da Baldassarre Peruzzi nel foglio 2 A degli Uffizi per disegnare una pianta prospettica del nuovo San Pietro, che interseca le diagonali del piano in scorcio da due punti di distanza in un modo essen-

zialmente identico a quello insegnato da Pélerin. La datazione di questo disegno, sicuramente precedente al Sacco di Roma, è tradizionalmente fissata al 1515. Recentemente è stata formulata l'ipotesi che esso possa risalire al periodo intorno al 1506-7, ovvero ai primi anni di collaborazione di Peruzzi con Bramante⁸, ad una data comunque successiva alla pubblicazione del trattato di Jean Pélerin.

Nonostante gli esempi cinquecenteschi del metodo, il diagramma prospettico del foglio RF 430 presenta due caratteristiche che lo collocano con certezza nel XV secolo: l'accrescimento di un piano proiettato oltre la linea di terra «al di qua» del piano di proiezione e la scelta della distanza di vista uguale alla metà della base. La prima caratteristica è pensabile solo mediante la proiezione delle ombre o attraverso uno schema geometrico basato sulla «diagonale» e non per mezzo dell'intersezione della piramide visiva. Per la seconda, basti ricordare che mentre Pélerin consiglia una distanza uguale a due volte la larghezza dell'oggetto e Baldassarre Peruzzi, secondo Egnazio Danti, avrebbe operato con una distanza uguale a una volta e mezza la base del quadro da dipingere⁹, la distanza scelta nel disegno del Louvre è uguale, come nella sinopia di Paolo Uccello, alla metà della larghezza del piano in scorcio. Per quanto simili, i quattro schemi sono dunque disegnati adottando tre diverse distanze dei punti di vista. Infine, l'*Esquisse d'un cloître*, che sviluppa il tema prospettico di un colonnato in un'ambientazione tipicamente quattrocentesca, pare della stessa mano che ha tracciato il diagramma prospettico¹⁰.

Alla luce di quanto sopra, tenendo ferma la datazione del verso del foglio RF 430 del Louvre alla metà del XV secolo, si presenta il problema delle sue relazioni con il disegno di Baldassarre Peruzzi e, soprattutto, con il trattato di Jean Pélerin. Infatti se, da una parte – essendo il diagramma commisurato a unità di misure romane – è probabile che sia stato eseguito in un cantiere pittorico attivo in Roma, Peruzzi potrebbe aver appreso la procedura per due punti di distanza attraverso mediatori operanti a Roma nel secondo Quattrocento, dall'altra, la presenza nel trattato di Jean Pélerin di tale schema prospettico reclama un tramite tra i due contesti geografici e culturali.

Il mediatore tra i due contesti potrebbe essere Jean Fouquet, il quale ebbe la possibilità di incontrare sia Fra Giovanni da Fiesole che Jean Pélerin, come pure fu in possesso delle doti artistiche per dominare il metodo prospettico a due punti di distanza e trasmetterlo ad entrambi. Filarete dà notizia che, mentre si trovava nell'Urbe, Fouquet avrebbe dipinto un ritratto su tela

del papa Eugenio IV con due suoi dignitari, collocato nella sagrestia di Santa Maria sopra Minerva a Roma¹¹. Papa Eugenio IV, rientrato a Roma nel 1443, vi morì nel 1447. Se accettiamo l'informazione di Filarete, che risiedette a Roma tra il 1433 e il 1445, Fouquet dipinse con ogni probabilità il ritratto del papa proprio in quel biennio. Nello stesso 1445, probabilmente nella seconda metà, Eugenio IV convocò a Roma Fra Giovanni da Fiesole per affidargli le decorazioni della cappella del Sacramento.

Durante il suo soggiorno romano Fra Giovanni alloggiò presso il convento domenicano di Santa Maria sopra Minerva ed ebbe, almeno teoricamente, la possibilità di incontrare Jean Fouquet. Il quale da parte sua fu capace di assimilare, senza esserne plagiato, la cultura pittorica italiana, come testimoniano ampiamente le miniature del *Libro d'Ore d'Étienne Chevalier*, il capolavoro italianizzante di Fouquet, che hanno suggerito agli studiosi riferimenti a Jacopo Bellini, Pisanello, Mantegna, Masaccio, Masolino, Fra Giovanni e, nonostante i problemi di cronologia, anche a Piero della Francesca: praticamente tutto il meglio da Venezia verso sud, via Ferrara e Firenze, fino a Roma e forse fino a Napoli¹². Alla luce degli studi più recenti il contatto tra Jean Fouquet e Fra Giovanni da Fiesole sembra precisarsi meglio. Fiorella Sricchia Santoro ha argomentato, per via stilistica, la presenza di Jean Fouquet sui ponteggi di Fra Giovanni da Fiesole nel convento fiorentino di San Marco e, sulla base dell'interpretazione delle fonti letterarie, anche nella cappella papale del Sacramento¹³, la stessa cui pare possa riferirsi il disegno RF 430 del Louvre.

Quanto a Pélerin, fu cappellano e segretario di Philippe de Commines al tempo in cui Fouquet eseguiva per lui dei *Libri d'Ore*¹⁴, oggi perduti. Inoltre nella prima edizione del *De artificiali perspectiva* (1505), tra le *figures exemplaires* che illustrano il testo, Pélerin, per dimostrare l'applicazione della *perspective diffuse*, o *perspectiva cornuta*, cioè la composizione per due punti di distanza, scelse l'illustrazione della Court de Justice che, pur con un punto di vista «normalizzato», è ripresa da *Le lit de justice de Vendôme en 1458*, miniatura fouquettiana del Boccaccio di Monaco. La «perspectiva cornuta» dunque è anticipata dalle miniature di Jean Fouquet, anche se a Pélerin va il merito di aver corretto l'asse di convergenza messo in opera da Fouquet in un punto di convergenza.

Per la sua grande capacità di evocazione dello spazio con effetti di realismo affascinanti e molto avanzati, specie per quanto riguarda la veduta di paesaggio, Fouquet è unanimemente riconosciuto come uno dei maestri della prospettiva

del suo tempo, capace di dominare non solo le regole prospettiche su superficie piana, ma anche la prospettiva curvilinea¹⁵. Tralascio di entrare nel merito di un tema controverso come quello della prospettiva curvilinea e mi limito a proporre alcune osservazioni riguardo a quei pavimenti che in alcune miniature del *Libro d'Ore d'Étienne Chevalier* sembrano sfuggire come proiettati su una superficie convessa, mostrando un arrotondamento delle linee trasverse, che dovrebbero – secondo i nostri criteri razionali ed estetici – rimanere parallele alla linea di terra rappresentata dal bordo del quadro¹⁶. Nelle miniature in cui è possibile verificare la prospettiva del pavimento, le mattonelle vengono infilate da una diagonale, il che significa che Fouquet diminuisce le grandezze in profondità con un metodo prospettico. Non si può stabilire però se si tratti di un'intersezione su una perpendicolare (alla maniera d'Alberti) o su una congiungente al punto dell'occhio. A mio parere, la curvatura

delle trasversali dei pavimenti non è dovuta alla prospettiva curvilinea, ma piuttosto ad aggiustamenti delle aberrazioni marginali causati dalla ridotta distanza del punto di vista. Si prenda *La visitazione* (fig. 5): l'ipotetico punto di convergenza si trova sul limite sinistro della miniatura e l'ambientazione tipicamente italiana del cortile è costruita nella metà destra del triangolo di convergenza. L'amplificazione dello spazio solo da un lato della composizione aumenta l'effetto di aberrazione marginale. Tuttavia nella miniatura le aberrazioni si notano poco perché Fouquet, incurvando le parallele alla linea di terra, ha moderato l'effetto di dilatazione delle dimensioni delle singole mattonelle. Anche il cartiglio con l'epigrafe in calce alla miniatura segue l'incurvarsi del pavimento, sicché il profilo della prima fila di mattonelle sembra non curvare. La stessa leggera correzione si riscontra in tutte le miniature in cui è raffigurato un pavimento¹⁷.

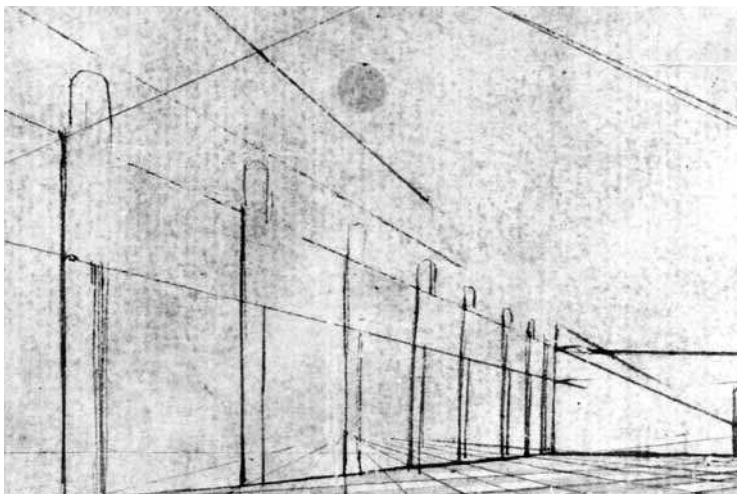
Cerchiamo ora di circoscrivere il ruolo di Fou-



5. J. Fouquet, *La visitazione*, in *Libro d'Ore d'Étienne Chevalier*, Chantilly, Musée Condé (elaborazione dell'autore).

Il foglio RF 430 del Louvre: una prospettiva per due punti di distanza

6. Esquisse d'un cloître, RF 430 verso, particolare, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques.



quet rispetto al diagramma prospettico e allo *Esquisse d'un cloître*, tenendo per fermo che egli non è l'autore delle figure disegnate sul *recto* del foglio, che sono da attribuire all'ambito di Fra Giovanni da Fiesole. Il diagramma presenta due punti di convergenza allineati su un asse, una serie di piani prospettici disposti l'uno sull'altro, uno dei quali al di qua del piano d'intersezione, variazioni «sperimentali» delle distanze e delle altezze di osservazione, congiungenti tirate da diversi punti distanza scelti in modo non casuale, ma pressappoco a una distanza uguale alla metà del piano prospettico. Per questo il dipinto eseguito con un tale schema, a una ricostruzione a posteriori, darebbe l'impressione di essere costruito mediante «areole di convergenza» e «asse di fuga» e presenterebbe inoltre una leggera asimmetria del piano dal lato destro, come avviene nella già menzionata miniatura del *Lit de justice de Vendôme*¹⁸.

Il diagramma è stato tracciato verosimilmente in ambiente romano – lo testimoniano le unità di misura marcate sulla linea di terra della costruzione modulare – tuttavia non è possibile ricondurlo pienamente alla cultura prospettica centroitaliana. Il suo autore è senza dubbio un pittore dotato di grande bagaglio tecnico sotteso tra tradizione e innovazione, che ha una conoscenza complessa e originale della prospettiva ed è capace di apprezzare variazioni spaziali su dimensioni molto piccole. Tutte queste caratteristiche fanno pensare che Jean Fouquet potrebbe essere stato qualcosa di più di uno spettatore.

L'*Esquisse d'un cloître* presenta incise a stiletto piccolissime linee che, partendo da due punti di distanza allineati, servono a tracciare le convergenti del pavimento; ciononostante le linee che descrivono le trasversali del pavimento sono evidentemente curve (fig. 6). Il ventaglio di artisti

residenti a Roma negli anni Quaranta del Quattrocento in grado di sperimentare una costruzione per due punti di distanza, facendo uso di «areole di convergenza» e «asse di fuga», che potessero pensare la possibilità di un piano disposto oltre la linea di terra e che, infine, partendo da una costruzione prospettica a due punti, potessero concepire un pavimento curvo, si restringe, allo stato attuale della ricerca, al solo Jean Fouquet. Certo, una molteplicità di indizi non vale una prova, ma ora la questione è aperta.

Pietro Roccasacca
Accademia di Belle Arti, Roma

NOTE

1. Per la bibliografia relativa al disegno vedi tra gli altri: V.te Both de Tauzia, *Notice des dessins de la collection His de la Salle exposés au Louvre*, Paris, 1881, n° 47. L. Berti, *Catalogo della mostra delle opere di Beato Angelico nel quinto centenario della sua morte*, Firenze, 1955, p. 94, cat. 64, con bibliografia; B. Degenhart, A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen: 1300-1450*, Berlin, 1968, I, 2, n° 372; B. Berenson, *I disegni dei pittori fiorentini*, ed. riv. e ampliata dall'autore con N. Mariano e L. Vertova Nicolson, trad. it. L. Vertova Nicolson, Milano, 1961 (I ediz. B. Berenson, *The drawings of the Florentine painters: classified, criticised and studied as documents in the history and appreciation of Tuscan art; with a copious catalogue raisonné*, London, 1903).

2. Per lo schema grafico del disegno nel foglio RF 430 del Louvre, cfr. D. Gioseffi, *Introduzione alla prospettiva di Sebastiano Serlio*, in *Sebastiano Serlio*, VI seminario internazionale di storia dell'architettura, Centro internazionale di Studi di Architettura, 'Andrea Palladio' di Vicenza, Milano, 1989, pp. 126-131. Oltre al foglio RF 430 del Louvre, Gioseffi ricorda giustamente gli antecedenti dello schema di accrescimento di un piano pubblicati da Pélerin e Serlio, la sinopia della *Natività* di Paolo Uccello a San Martino alla Scala. Per i disegni di Baldassarre Peruzzi (2A e 269A degli Uf-

fizi) cfr. M. Lorber, *I primi due libri di Sebastiano Serlio. Dalla struttura ipotetico deduttiva alla struttura pragmatica*, in *Sebastiano Serlio*, cit., pp. 114-125.

3. A. Averlino, detto Il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli, L. Grassi, Milano, 1972, p. 21; si veda a questo proposito H. Doursther, *Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes*, Bruxelles, 1840.

4. La *Natività* attribuita a Paolo Uccello da W. Paatz (*Una natività di Paolo Uccello e alcune considerazioni sull'arte del Maestro*, in «Rivista d'arte», XVI, 1934, p. 111-148) è datata tra i due termini cronologici 1436 e 1447.

5. A proposito della costruzione prospettica della sinopia di San Martino alla Scala vedi P. Roccasecca, *Il «modo optimo» di Leon Battista Alberti*, in «Studi di Storia dell'Arte», 4, 1993, pp. 245-262, in part. p. 252 e nota 41, p. 255.

6. Roccasecca, *Punti di vista, non punto di fuga*, in «Invarianti. Per descrivere le trasformazioni», 33, 1999, p. 44 e n. 8.

7. «Ces pyramides, toutefois, ne seront pas dessinées en entier dans toutes les autres figures semblables, mais seulement sera dessinée la partie de ces pyramides qui sera nécessaire». Il passo è tratto dalla traduzione del *De perspectiva artificialis*, in L. Brion-Guerry, *Jean Pélerin Viator, sa place dans l'histoire de la perspective*, Paris, 1965, p. 223.

8. Cfr. W. Jung, *Verso quale nuovo S. Pietro? Sulla prospettiva a volo d'uccello U 2 A di Baldassarre Peruzzi*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», N.S., 25/30, 1995/1997, pp. 149-156. Un altro famoso disegno di mano di Baldassarre Peruzzi, la scenografia per la messa in scena delle *Bacchidi* (269 A Uffizi), realizzata nel 1531, applica la regola del doppio punto di distanza e inoltre la profondità della scena è ampliata con la stessa tecnica dell'accrescimento. Il metodo prospettico è schematizzato nel verso dello stesso foglio.

9. Cfr. Brion-Guerry, *Jean Pélerin Viator*, cit., p. 190, n. 6; J. Barozzi da Vignola *Le due regole della prospettiva pratica*, Roma, 1583, p. 82.

10. Sono visibili una linea orizzontale tracciata ad inchiostro e un punto di convergenza di linee incise e in parte ripassate a inchiostro; un secondo punto di convergenza si trova, alla stessa altezza del primo, dentro la macchia scura che rappresenta una porta; le linee convergenti si vedono incise sul foglio, una di queste è visibile anche in fotografia. Le linee che partono dai due punti suddetti servono per individuare lo scorcio del pavimento.

11. La biografia di Jean Fouquet è piuttosto carente di documenti e di opere firmate o documentate, ma la bibliografia relativa è notevole. Si rimanda per sintesi a N. Reynaud (a cura di), *Jean Fouquet*, Parigi, 1981, e F. Avril (a cura di), *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XVe siècle*, catalogo della mostra, Paris, 2003. Il viaggio in Italia di Fouquet non è certo e pieno di incognite. C'è chi dubita che esso sia mai avvenuto. Ma se il viaggio di Fouquet ha avuto luogo, dove si è recato l'artista? Le citazioni filaretiane si riferiscono alla sola Roma, ma a livello stilistico la critica italiana ipotizza un soggiorno fiorentino. C. Ginzburg (*Jean Fouquet, Ritratto del Buffone Gonella*, Modena, 1996) ipotizza che Jean Fouquet sia inizialmente giunto a Ferrara, dove avrebbe lavorato come aiuto alla fusione di cannoni. Questa notizia, tutta da verificare, non mi pare sia stato rilevato che

si lega bene con l'ipotesi di Cl. Schaefer (*Fouquet le 'jeune' en Italie*, in «Gazette des Beaux Arts», 1967, 70, pp. 189-212) per il quale Jean Fouquet fu tra gli aiuti di Filarete nella porta bronzea di San Pietro. Tra gli artisti raccomandati per la costruzione della sua città ideale Filarete menziona «ancora uno Giachetto Francioso; ancora se vive, è buono, maxime a ritrarre del naturale. Il quale fe a Roma papa Eugenio et due altri suoi appresso di lui; che veramente parevano vivi proprio. I quali dipinse in un su uno panno, il quale fu con locato nella sagrestia della Minerva. Io dico così, perché a mio tempo gli dipinse». Per la questione delle fonti relative al soggiorno di Jean Fouquet a Roma, vedi F. Sricchia Santoro, *Jean Fouquet en Italie in Jean Fouquet peintre*, cit., pp. 50-63, in part. pp. 50-51 e note.

12. Vedi a questo proposito S. Lombardi, *Jean Fouquet*, Firenze, 1983.

13. Sricchia Santoro, *Jean Fouquet en Italie*, cit. p. 57.

14. È noto che Fouquet dipinse almeno due volte per Commynes, e che vi furono degli strascichi legali per assicurare il completo pagamento, che avvenne nel 1478. Nel 1474, quando segretario di Commynes era Pélerin, a Fouquet furono versati 16 scudi. Cfr. Brion-Guerry, *Jean Pélerin Viator*, cit., p. 108, n. 3, e p. 352. Già nel 1940, O. Pächt (*Jean Fouquet: A study of his Style*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», IV, 1940, pp. 85-102) aveva messo in evidenza le relazioni tra Fouquet e Pélerin.

15. Cfr. C. Maltese, *Contributo a Fouquet e Filarete, un momento della tecnologia dell'immagine nel primo Quattrocento a Roma*, in *Roma. Centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI, da Martino V al Sacco di Roma (1417-1527)*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, 1989. Per la prospettiva curvilinea di Jean Fouquet vedi J. White, *Developments in Renaissance perspective I*, in «The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XII, 1949, pp. 59-79, e il più recente e discutibile M.Th. Gousset, *Fouquet et l'art de la Geometrie*, in *Jean Fouquet peintre*, cit., pp. 76-86.

16. Per la prospettiva curvilinea vedi J. White, *The birth and Rebirth of Pictorial Space*, London, 1957; per un parere decisamente contrario D. Gioseffi, *Perspectiva artificialis per la storia della prospettiva: spigolature e appunti*, Trieste, 1957. La prospettiva curvilinea, cioè proiettata su un piano convesso, è stata oggetto di dibattito alla fine degli anni Cinquanta. Sostenitore della sua esistenza John White che, sulla scorta dell'interpretazione del perduto trattato di prospettiva di Leonardo, suppose che il maestro fosse promotore di un metodo prospettico che rispettasse la quasi sfericità dell'occhio umano. I predecessori di tale messa a punto teorica sarebbero stati Paolo Uccello, Jean Fouquet e altri fiamminghi.

17. Lo stesso White (*Developments*, cit., p. 67) considera le lievi curvature delle miniature fouquetiane il risultato della costante tendenza «to soften the harshness of the straight line; [it] can perhaps be appreciated more fully in their dual role as the solution of a long-standing compositional problem, and as an artistic interpretation of reality». Per Maltese (*Fouquet e Filarete*, cit., p. 207) le curvature del pavimento della miniatura *Annuncio della morte a Maria*, sarebbero il risultato «di una fuga prospettica a curvatura ellittica, anche se con qualche forzatura e qualche ingenuità».

18. Vedi Maltese, *Contributo*, cit. p. 206.