

# Prospettive architettoniche

## conservazione digitale, divulgazione e studio

VOLUME II

TOMO II

a cura di  
Graziano Mario Valenti



# Prospettive architettoniche

conservazione digitale, divulgazione e studio

VOLUME II

TOMO II

*a cura di*  
*Graziano Mario Valenti*



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ EDITRICE

2016

Cura redazionale: Monica Filippa

Organizzazione redazionale unità di ricerca locali:  
Giuseppe Amoruso (Milano), Francesco Bergamo (Venezia),  
Cristina Candito (Genova), Pia Davico (Torino),  
Giuseppe Fortunato (Cosenza), Monica Lusoli (Firenze),  
Barbara Messina (Salerno), Jessica Romor (Roma).

Copyright © 2016

**Sapienza Università Editrice**

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

[editrice.sapienza@uniroma1.it](mailto:editrice.sapienza@uniroma1.it)

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-013-2

Pubblicato a dicembre 2016



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons 3.0  
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: Modello dell'architettura illusoria della parete ovest della Sala dei Cento giorni, restituito secondo la chiave architettonica e geometrica per determinare la posizione dell'osservatore O'.  
Immagine di Leonardo Baglioni

# Indice

## TOMO I

Prospettive architettoniche: metodo, progetto, valorizzazione <i>Graziano Mario Valenti</i>	1
--	---

PARTE I. LE PROSPETTIVE ARCHITETTONICHE E LA LORO INTERPRETAZIONE	15
--	----

EUROPA	17
--------	----

El diseño de espacios anamórficos. El trampantojo de la sacristía de la iglesia de San Miguel y San Julián en Valladolid (España) <i>Antonio Álvaro Tordesillas, Marta Alonso Rodríguez, Carlos Montes Serrano, Irene Sánchez Ramos</i>	19
---	----

Pittori genovesi alla corte spagnola <i>Maura Boffito</i>	55
--	----

Filippo Fontana's quadratura painting in the Church of Santa Maria del Temple of Valencia <i>Pedro M. Cabezos Bernal, Julio Albert Ballester, Pedro Molina Siles, Daniel Martín Fuentes, Universitat Politècnica de València</i>	65
--	----

La prospettiva tra 'regola' e 'iconografia' come procedura operativa nel disegno dei giardini di André Le Nôtre <i>Gabriele Pierluisi</i>	79
---	----

Scenography. Theoretical speculation and practical application through perspective teaching in Portuguese Jesuit colleges <i>João Pedro Xavier, João Cabeleira</i>	119
--	-----

Salomon de Caus tra prospettiva, modello e speculazione <i>Stefano Zoerle</i>	135
--	-----

Per una geografia della prospettiva: artisti 'prospettivi' e quadraturisti attivi in Lombardia. Milano e il Milanese nel XVI secolo	225
<i>Pietro C. Marani, Rita Capurro</i>	
<i>Il Convito in casa di Levi</i> di Paolo Veronese. Analisi geometrica e ricostruzione prospettica	241
<i>Silvia Masserano, Alberto Sdegno</i>	
Teoria e pratica nella realizzazione di quadrature: la volta prospettica di Canegrate (MI) e il Trattato di Andrea Pozzo	265
<i>Giampiero Mele, Sylvie Duvernoy</i>	
La grande stagione del Quadraturismo barocco bresciano	285
<i>Matteo Pontoglio Emilii</i>	
Architectura <i>picta</i> e spazio virtuale. Incubazione e assestamento della cultura prospettica lombarda	303
<i>Michela Rossi</i>	
Natura tra artificio e rappresentazione: grotte e rovine	325
<i>Maria Elisabetta Ruggiero</i>	
<b>PARTE II. TEORIE E TECNICHE PER LO STUDIO, LA DOCUMENTAZIONE E LA DIVULGAZIONE DELLE PROSPETTIVE ARCHITETTONICHE</b>	<b>339</b>
Il Refettorio di Andrea Pozzo presso Trinità dei Monti a Roma: rilievo, motivazioni, procedure	341
<i>Francesco Bergamo</i>	
Rappresentare misurando, misurare rappresentando: rilievo ed elaborazione dei dati del Refettorio del Convento di SS. Trinità dei Monti a Roma	351
<i>Alessio Bortot</i>	
Rilievo metrico e cromatico della Stanza delle Rovine nel Convento della Trinità dei Monti a Roma	361
<i>Cristian Boscaro</i>	
Il rilievo fotografico <i>ultra high resolution</i> a luce controllata del Refettorio di Andrea Pozzo a Trinità dei Monti	375
<i>Antonio Calandriello</i>	
Spazio e iconografia nella pittura parietale rupestre in Basilicata	385
<i>Antonio Conte, Antonio Bixio, Giuseppe Damone, Mario Annunziata</i>	

## *Il Convito in casa di Levi* di Paolo Veronese. Analisi geometrica e ricostruzione prospettica

Silvia Masserano, Alberto Sdegno

Lo studio si propone di analizzare la struttura prospettica di un'opera ampiamente conosciuta nel panorama pittorico e attualmente esposta nella sala X delle Gallerie dell'Accademia di Venezia: *Il Convito in casa di Levi* (1573) di Paolo Veronese (Figura 1). Si tratta di un olio su tela dalle dimensioni di 13,10 m di lunghezza per 5,55 m di altezza, realizzato per sostituire un'*Ultima cena* di Tiziano, e concepito per ampliare lo spazio destinato ad accoglierlo, il refettorio del convento dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia. Il dipinto ritrae, sotto una scenografica ambientazione, un banchetto allestito secondo le regole del cerimoniale rinascimentale, con una tavola riccamente imbandita e numerosi commensali, tra cui trovano posto nel fulcro della tela, Cristo e i due apostoli Pietro e Giovanni, attornati da una folla di servi impegnati ad assisterli o a intrattenerli durante il pasto.

Il presente lavoro, utilizzando le procedure del disegno assistito al computer, ha esaminato l'impalcato prospettico dello scenario del *Convito* al fine di individuare il riferimento del sistema e quindi le modalità di fruizione del dipinto pianificate da Veronese.

Precisati gli elementi del dispositivo proiettivo, attraverso il procedimento di inversione prospettica sono state restituite le proiezioni bicentrali parallele di una parte della quinta architettonica, e ricomposta la pianta e il prospetto dell'architettura rappresentata, si è proceduto alla ricostruzione tridimensionale dell'apparato scenico mediante algoritmi avanzati di modellazione digitale. L'adempimento di questa fase ha fatto emergere gli aspetti proporzionali, compositivi e stilistici dello spazio illusorio rappresentato dal pittore. In seguito, applicando gli stessi parametri di riferimento registrati durante l'analisi della struttura geometrica del telero, è stata riprodotta una prospettiva del modello



Fig. 1. Paolo Caliari, *Il Convito in casa di Levi* (1573), Gallerie dell'Accademia, Venezia.

numerico per confrontare la corrispondenza tra la prospettiva dell'architettura dipinta e quella della *maquette* ricostruita in ambiente digitale.

Infine, sulla base della documentazione disponibile, si è modellata un'ipotesi di ricostruzione della sala del refettorio per poter verificare le relazioni spaziali tra l'ambiente reale e quello illusorio.

## Cronistoria del dipinto

L'opera oggetto di analisi fu commissionata nel 1571 quando, nel violento incendio che distrusse il refettorio del convento dei Santi Giovanni e Paolo, andò perduta anche un'*Ultima Cena* di Tiziano<sup>1</sup> (datata 1557 ed eseguita in buona parte dagli aiutanti del Vecellio).

Come riportato da Ridolfi, Andrea de' Buoni (o Buono), frate-ospite del convento domenicano, sovvenzionò la ricostruzione degli ambienti danneggiati dal rogo e la realizzazione della nuova tela<sup>2</sup> destinata a

<sup>1</sup> "Questa notte s'è abbrugiata una parte del Convento di SS. Giovanni e Paolo cioè il Refettorio, Granario e Cantina". Archivio segreto Vaticano, Nunziatura di Venezia, lettera del 14 febbraio 1571 del Vescovo Nicastro al cardinale Alessandrino.

<sup>2</sup> "Fra' Andrea de' Buoni, desideroso di veder rinovata la pittura offerì a Paolo per questo effetto certa quantità di denaro che avanzato di elemosine e di confessioni haveva, prezzo che per avventura non si accettarrebbe da un galant'huomo né presenti tempi per lo imprimere una così gran tela. Ma non potendo il povero frate spender di più, sforzato Paolo da preghi, lo volle in fine compiacere rassumendo così gran carica, spinto più dal desio della gloria che dell'utile. L'apparecchio è finto sotto a spatiosa loggia, in tre grand'archi compartita, fuor de' quali si mirano belle strutture de' palagi che rendono dilettevole veduta. Nel mezzo posa il Salvatore, al dirimpetto Levi vestito di purpurea veste e seco siedono molti publicani et altri mescolati con gli apostoli, ne' quali compose rarissime teste in singolari effetti e vi ritrasse frate Andrea sudetto in un canto con la salvietta sopra la spalla (fig. 3), dalla cui effigie si trarebbe di vantaggio ciò che fu speso nell'opera: e tra le cose d'ammirazione è la

sostituire un dipinto di Tiziano nella parete di fondo del nuovo refettorio. A fronte del modesto compenso offerto per un telero di circa 39 x 17 piedi, Veronese accettò e onorò l'incarico con il capolavoro destinato ad occupare l'intera parete della ricostruita mensa, come conferma il *Commiato del Doge da Pio VI*, un quadro di Francesco Guardi.

L'opera conclusa il 20 aprile 1573, datazione attestata dalle iscrizioni a cifre romane dipinte lungo i basamenti dei pilastri posti al termine delle due scalinate, fu esposta al pubblico in occasione della festa dell'Ascensione.

Il 18 luglio dello stesso anno il Tribunale del Santo Uffizio convocò Caliarì<sup>3</sup>, sospettato di eresia per aver rappresentato una Cena eucaristica atipica rispetto alla tradizionale iconografia ecclesiastica. Durante la seduta inquisitoria il pittore giustificò la scelta dei personaggi raffigurati al convivio – e le azioni da essi compiute – in nome della “libertà d'artista”<sup>4</sup>. La sentenza emessa al termine del processo<sup>5</sup> gli impose di emendare a sue spese il dipinto dalle “indecenze”. Per non modificare l'assetto dell'opera, l'*Ultima cena* del Veronese divenne, in accordo con i committenti, la trasposizione su tela di un passo della Bibbia privo di una precisa connotazione iconografica, il *Convito in casa di Levi*, come dichiarano le iscrizioni FECIT D[OMINO] CO[N]VI[VIUM] MAGNU[M] LEVI – LUCAE CAP[ITULUM] V<sup>6</sup>, dipinte alle sommità dei pilastri delle scalinate.

---

Figura dell'hoste appoggiato ad un piedistallo che, oltre il divisar singolarmente la qualità del personaggio, è di così fresche carni che par vivo e gli è vicino un servo etiope con habito moresco e cesta in mano, che mostra di ridere, che muove a riso chi lo mira. L'opera tutta in fine è maneggiata con grande maestria quanto in questo genere si può fare, non volendo Paolo rimettervi di coscienza né dar materia a frate Andrea di dolersidi haver impiegato il suo denaro”.

<sup>3</sup> A.S.V., Santo Uffizio, 1572, busta n. 33.

<sup>4</sup> “Nui pittori hauemo la si pigliamo licentia, che si pigliano i poeti e i matti [...]; se nel spa quadro li avanza spacio io l'adorno di figure si come mi vien com(m)esso et secondo le inuenzioni”. Tratto dalla trascrizione del verbale del processo di P. Fehl, *Veronese and the Inquisition*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1961, II, pp. 349-351.

<sup>5</sup> “D(omi)ni decreuerunt sup(radic)tu(m) D(ominum) Paulu(m) teneri et obliganet emandandu(m) pictura(m) de qua in constituto ita, ut conueniat ultim(a)e cen(a)e D(omini) arbitrio S(anc)ti Tribunalis infra ser?? u(m) trium mensiu(m) connumerandor(um) a(b) die prefixionis correctionis faciende iuxta arbitriu(m) pra(e)d(i)c(t)um (?) S(anc)ti Tribunalis connumerandor(um) suis expensis cu(m) com(m)inatione sub penis Sacri Trib(una)lis imponendis. Et ita decrueunt o(min) i mel(iori) m(od)o. Ibidem.

<sup>6</sup> Capitolo V del Vangelo di Luca: “fece al Signore Levi un grande Convito”.



Da quanto riferisce Antonio Zanetti, durante l'incendio divampato nel magazzino sottostante il refettorio il 18 marzo del 1697<sup>7</sup>, il telero fu rapidamente tagliato in tre parti da alcuni religiosi, per essere trasportato altrove in rotoli<sup>8</sup>.

La dislocazione danneggiò l'opera rendendo necessaria un riparazione. L'aggiustatura viene affidata nel 1698 a Giovanni Battista Rossi<sup>9</sup> il quale, oltre ad apportare rimedio alle screpolature di colore emerse a seguito dell'arrotolamento delle tele, si preoccupò anche di rifoderarle e di tenderle su tre distinti telai. Quest'ultimo intervento avvenne a discapito delle porzioni pittoriche localizzabili alle estremità di ogni singolo comparto, che furono ripiegate per assicurare ciascuna tela al proprio supporto. Pertanto, ad operazione conclusa, l'estensione della superficie complessiva del telero risultò ridotta rispetto alle sue dimensioni originali.

Con il trascorrere degli anni l'incuria danneggiò gravemente lo stato di conservazione dell'opera, che fu per questo inserita nell'inventario redatto da Zanetti per catalogare le opere pregiate appartenenti a congregazioni religiose, prossime alla totale perdita. Anche Mengardi, quando prese il posto di Zanetti, segnalò agli Inquisitori lo stato di deterioramento in cui versava il dipinto<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> 18 marzo 1697. "Il giovedì anche la domenica dell'olivo alle hore 19 sonate, si accese il fuoco nel magazzino della cavana, par causa del quale si abbruggiò tutto il Refetorio nuovo." *Emortuale fratrum conventui SS. Jo. e Pauli ab anno 1500 usque 1739*, Venezia Biblioteca del Museo Correr, Codice Cicogna 822.

<sup>8</sup> 30 aprile 1776. "Illustrissimi et Eccellentissimi signori Inquisitori di Stato. Eccitato dagli obblighi dell'ufficio mio conosco io Antonio Zanetti lo stato presente d'una insigne molto e rara pittura pubblica. E' questa la famosa cena, dipinta da Paolo Veronese, che esiste nell'ospizio dé PP. Domenicani in Santi Giovanni e Paolo. Verso il principio del presente secolo un improvviso e furioso incendio seguito nel vicin Refettorio, costrinse alcuni di què Religiosi, e specialmente un coraggioso polacco, a salvare dall'imminente perdita quest'opera, col dividerla prestamente in tre parti; e con quella diligenza che potean permettere quei pochi momenti, farne tre ruotoli e asportarla in luogo sicuro; come segue. Da questo violento asporto si trovò per necessita in molti luoghi la pittura pregiudicata da piccole ma frequenti crepature, per essere l'imprimitura di semplice gesso; ma fortunatamentenon si perdette veruna parte essenziale o importante; come sono le teste le mani e simili; benché alcune abbian sofferto qualche pregiudizio. Il tempo inoltre di due secoli e più vi apportò i soliti danni; inaridindo soprattutto il colore; e riducendolo al pericolo di poter cadere: facendo crescere così il timore di danni sempre maggiori. Perciò desiderabile si può rendere un pronto riparo con la ricercata diligenza e discrezione; assicurando in questa parte la durevolezza di un'opera ch'è una delle più pregiabili fra le pubbliche di quest'inclita dominante. Grazie". A.S.V., Inquisitori di Stato = B. 909, alla data..

<sup>9</sup> 8 marzo 1698. "accomodata la Pala di Paolo Veronese rovinata dall'incendio dal Sig. Giov. Battista Rossi per ducati 5". A.S.V., Convento di Ss. Giovanni e Paolo, busta XIX, Squarci d'Indici vecchi. Lib. cons. c. 231.

<sup>10</sup> 27 aprile 1782. Il *Convito* di Paolo Veronese è annotato per primo nell'elenco di

Alla resa della Repubblica di Venezia, i commissari francesi decisero di prendere questa tela invece del *Paradiso* di Jacopo Tintoretto (all'epoca appena restaurato) a cagione delle sue precarie condizioni<sup>11</sup>. Durante la sosta francese l'opera subì una verniciatura.

Nel 1815 il dipinto venne restituito a Venezia e riconsegnato alle Gallerie dell'Accademia. Nel 1827 il *Convito* fu restaurato da Sebastiano Santi e l'anno seguente collocato sul lato lungo del II grande salone (oggi Sala X). L'umidità e la scarsa ventilazione dell'ambiente provocarono la comparsa di muffe su tutte le opere esposte. Per risolvere il problema si aprirono delle finestre sul lato lungo della sala, e dovendo per questo spostare il dipinto si decise di sistemarlo sulla parete attigua anche per assicurarne una adeguata visione. Nel 1834 il telero venne sistemato sul lato corto della sala, collocazione che richiese un ripiegamento della sua superficie laterale pari a tre once per raggiungere una dimensione compatibile allo sviluppo della parete (Figura 2). Il 3 dicembre dello stesso anno fu collocato sul lato superiore il cornicione ligneo, a completamento dell'opera e a sostituzione della perduta striscia decorativa.

Durante la prima guerra mondiale, tra il 1915 e il 1918, il quadro venne portato nel convento dei Ss. Salvi di Firenze, per poi essere ricollocato a Venezia nel 1919.

Nel 1940 fu trasferito nell'ex convento degli Olivetani a Carceri, per poi cambiare sede e passare alla Rocca di Sassocorvaro.

Dal 1943 al 1947 venne accolto in Vaticano, indi fu ricollocato alle Gallerie, dopo una ulteriore 'ricucitura' e la rimozione di vernici ossidate realizzate da A. Lazzarin.

Tra il gennaio del 1979 e l'aprile del 1983 l'opera venne sottoposta ad un importante restauro per riportarla ai valori cromatici e alle proporzioni originali attraverso gli interventi di foderatura compiuti da Serafino e Ferruccio Volpin, mentre le operazioni di pulitura e integrazione pittorica furono eseguite da Giuseppina Fazio, Alfeo Michieletto, Gloria Tranquilli, e Antonia Santori Merzagora.

---

quadri che "corrono infaticabile rischio di perire." Referte Mengardi alla data.

<sup>11</sup> "Vous voudrez bien observer la Municipalité que nous avons fait choisir d'un tableau du Tintoret représentant le Jugement dernier, mais que ce tableau venant d'être restauré, et ne pouvant être transporté pour courir les risques de le perdre, nous y avons substitué un tableau de Paul Veronese qui se trouve placé dans le Refectoire du Convent de S. Goani (sic) et Paolo, nous écrivons aussi pour la Prévenir du changement que nous avons fait". A.S.V., Direzione Generale del Demanio – Economato Edwards – Corrispondenza 1797 n. 1, lettera dei Commissari del governo francese per la ricerca degli oggetti di Scienze ed Arti in Italia allo Edwards alla data.



Fig. 2. 1834. Sistemazione del Convito nella II sala delle Gallerie dell'Accademia, prima della posa in opera del cornicione.

## Iconografia

*Il Convito in casa di Levi* mette in scena uno dei temi preferiti dal Veronese e dai suoi contemporanei: il racconto di un antico banchetto, ritratto secondo la logica del suo tempo. Infatti, la scenografica ambientazione e le vesti dei personaggi invitati alla cena del fariseo allontanano la narrazione dal soggetto evangelico per celebrare la festosa rappresentazione di una società veneziana mondana e raffinata.

Come rilevato da David Rosand<sup>12</sup>, lo scenario architettonico del *Convito* viene organizzato secondo tre ambiti, sviluppati con la caratteristica sequenza di un allestimento teatrale: il proscenio, il boccascena e il fondale.

Nel proscenio le balaustre di due scale simmetriche raggiungono, a cielo aperto, la piattaforma centrale lastricata dalla geometrica trama di mattonelle ottagonali bianche e ocre e listelle scure.

Il boccascena accoglie le tre arcate di una loggia monumentale ai cui pilastri si addossano delle semicolonne foggiate secondo l'ordine gigante corinzio. Nei pennacchi del portico delle vittorie bronzee as-

<sup>12</sup> Cfr. D. Rosand, 1973, pp. 217-239.

secondano le curvature degli archi. Il fornice centrale è più ampio di quelli laterali, e l'imposta delle tre volte è costituita da una trabeazione sorretta da colonne corinzie, più piccole e sprovviste di base, che si discostano dai pilastri per formare una sorta di serliana.

Dalle arcate minori del porticato, due sequenze di palazzi descrivono un panorama urbano immaginario, composto da monumentali prospetti sagomati come fronti di templi ionici, loggiati rinascimentali e fabbricati dalla struttura composita, mentre dalla volta centrale, aperta sul proscenio e sul retrostante scorcio di cielo scuro, si staglia il candore di un campanile e dell'edificio che lo affianca.

In questa scenografica ambientazione viene istruito, secondo le regole del cerimoniale rinascimentale, l'elegante banchetto. L'importanza dell'evento viene manifestata dalla presenza di numerosi servitori certamente in soprannumero rispetto alla quantità di commensali.

Sotto l'arcata sinistra, alcuni servi con il capo avvolto da turbanti si arrampicano su una piattiera posta sotto un alto baldacchino frangiato per afferrare le preziose suppellettili indicate da un addetto al servizio. Accanto alla colonna e in prossimità dell'attiguo parapetto, un uomo versa del vino da un fiasco a un piccolo paggio, mentre altri due servitori affiancati da un valletto assistono gli invitati intenti a scorgere ciò che sta succedendo al centro della tavola. Dalla cucina due inservienti recanti un vassoio di carni salgono la scala e raggiungono un bambino intento a portare una sola portata. Un personaggio in livrea gialla scende la stessa rampa per allontanarsi dal banchetto; sembra esitare poiché sorge oltre il parapetto per guardare indietro. Stringe nella mano destra un fazzoletto che ha usato per mondare il colletto macchiato di sangue, dopo un episodio di improvvisa epistassi.

Dalla sommità della rampa destra un paggio esibisce delle stoviglie mentre più in basso sostano due piantoni che, stringendo le loro albarde, sorseggiano del vino. Al di là del parapetto un vecchio servo, tenendosi su una colonna, si protende per tendere a una mendicante del pane. Sotto l'adiacente arcata, la servitù versa del vino e porge del cibo, mentre ai margini un falconiere si rivolge a un domestico che si sofferma per ascoltarlo.

Ai limiti della piattaforma, accanto ai pilastri che segnano l'imbocca delle scale, un nano-buffone ha sistemato una seggiola per nascondere meglio un fiasco di vino. Con la mano sinistra regge un pappagallo spaventato dal movimento repentino di un giovane valletto.

Dietro di loro, in piedi, il maestro di cerimonia con ampi gesti della mano incita e sollecita il servizio. Dal lato opposto un corpulento trinciante e un uomo imberrettato si arrestano vicino al pilastro del parapetto della scala.

Nel fulcro dell'opera, sotto l'arcata centrale, trovano posto il Cristo (riconoscibile anche dai colori della tradizione iconografica) e i due apostoli Pietro e Giovanni. Il Cristo poggia le mani sulla tavola e fissa Giovanni, mentre Pietro alla sua destra serve un coscio di agnello. Alle loro spalle un giovane offre delle vivande, un altro posa un piatto sulla tavola e un terzo, il coppiere, volgendo il volto all'indietro porge un bicchiere cristallino.

Al banchetto sono presenti quindici commensali, tredici disposti alle spalle del fondale e due posti al di là della tavola, dirimpetto all'ospite d'onore. Uno di questi è vestito con un prezioso abito in tessuto rosso che fuoriuscendo dallo schienale della sedia si allarga a terra; il risvolto delle sue ampie maniche presenta un inserto di pelliccia mentre sulla beretta è posta una decorazione ovale. Essendo l'unico personaggio dal nobile lignaggio, si tratta di colui che ha organizzato il banchetto, ovvero Levi il fariseo. Sdegnato, non conversa con gli invitati, ma fissa il vicino importunato da un giovane che indica un cane al centro della piattaforma. L'uomo accanto al padrone di casa non porta abiti ricercati e poiché volge il capo dalla parte opposta rispetto al Cristo, si presume raffiguri il Giuda traditore.

La tavola è coperta da un tappeto a motivi floreali sopra il quale si adagia la tovaglia di lino bordata a intaglio che reca ancora impressi i segni della piegatura. Apparechiano la mensa pregiate stoviglie cinquecentesche e vasellame di fattura raffinata.

Complessivamente, la composizione ha un'impostazione simmetrica rispetto a un immaginario asse verticale che attraversa centralmente il fornice maggiore dello scenario architettonico. L'immagine del Cristo è collocata in corrispondenza di quest'asse e si configura come punto focale dell'intera scena.

Le figure sono rappresentate secondo un'impostazione prospettica dal basso, caratteristica riscontrabile in molte opere del Veronese.

## **Le integrazioni in sede di restauro**

Fino al 1979 il quadro aveva una dimensione di 12,80 x 5,55 m, ed era limitato superiormente da una cornice lignea aggiunta nel 1834. Risultava diviso in tre parti e costituito da 37 teli di lino a trama fitta e regolare.



Fig. 3. Il dipinto dopo la foderatura unica e senza l'integrazione pittorica delle lacune.



Fig. 4. Jan Stenredam, *Il Convito in casa di Levi* di Paolo Veronese

Sotto uno strato di vernice ossidata, numerose e arbitrarie aggiunte occupavano la superficie dell'opera che presentava anche evidenti stuccature in corrispondenza dei raccordi verticali creati dalla giustapposizione dei distinti supporti sui quali erano state tese le tre tele. Tale disposizione aveva cancellato le parti rappresentate lungo i limiti di ogni singolo comparto, che furono infatti piegate sotto il bordo dei telai e lungo le giunture alterando sia le proporzioni che gli allineamenti di certe sezioni pittoriche.

I lavori di restauro, eseguiti agli inizi degli anni Ottanta, restituirono l'opera nella sua integrità formale. Come riferito nella relazione tecnica redatta a conclusione degli interventi, fu ripristinata l'originale distanza tra i limiti di connessione dei pannelli, individuando tale intervallo nella "corrispondenza di misure modulari tratte da alcuni



Fig. 5. Anonimo veneziano del XVIII secolo (Sebastiano Ricci?), copia del *Convito in casa di Levi*, Ashmolean Museum di Oxford.

particolari architettonici, come ad esempio le specchiature dei pilastri e le proporzioni dei capitelli<sup>13</sup>.

Reinserendo nel dipinto le superfici mancanti (4,5 e 6 cm rispettivamente a destra e a sinistra delle due colonne centrali) e i bordi ripiegati delle tele, fu addotto un aumento di 30 cm nella larghezza totale del quadro (Figura 3). Si raggiunsero così le attuali dimensioni dell'opera, 13,10 x 5,55 m: tali misure approssimano quelle originali, restituite da un'incisione di Jan Stenredam raffigurante proprio il *Convito* del Veronese (Figura 4). La riproduzione in questione è certamente precedente al 1607, anno in cui viene documentata la morte dell'incisore<sup>14</sup>, e quindi al rogo del 1697 e alle successive recisioni. Comparando le due rappresentazioni si nota che la copia non solo presenta una maggiore estensione ai margini, ma è anche delimitata superiormente da una fascia orizzontale che si presume non essere stata cucita alle altre tele ma semplicemente affiancata al dipinto in opera<sup>15</sup>. Tale aggiunta andò perduta, ma era ancora presente nel Settecento, come attesta la riproduzione del *Convito* attribuita a Sebastiano Ricci e conservata presso l'Ashmolean Museum di Oxford (Figura 5).

<sup>13</sup> Cfr. G. Nepi Scirè, 1984, p. 101.

<sup>14</sup> Cfr. P. Ticozzi 1978, p. 30.

<sup>15</sup> La stessa soluzione venne riproposta dagli eredi di Paolo anche nella *Cena di Levi* di San Giacomo alla Giudecca, opera descritta da Pietro Edwards come segue: "Quadro in tre pezzi non compreso il fregio dell'architettura che resta separato da essi" S. Moschini Marconi, 1962, pp. 98-99.

## Il bozzetto preparatorio e il suo trasferimento sul telero

È lecito ipotizzare che per eseguire un dipinto di così ampie dimensioni il pittore abbia predisposto un modello di studio e dei cartoni preparatori.

L'esistenza del bozzetto viene confermata da Pietro Caliarì<sup>16</sup>, che nell'inventariare il Gabinetto di quadri del prozio Giovanni Albarelli, riporta quanto segue: "Il modello del Convito del Fariseo in san Giovanni e Paolo a Venezia. La grandezza e varietà dell'invenzione, la ricchezza e bizzarria dei vestiti, e la magnificenza delle architetture mostrano a pieno il sempre vago e sublime carattere di quel maestro. Alto piedi 3, once 4, largo piedi 6, once 8"<sup>17</sup>.

L'annotazione delle misure in piedi e once veneziane registrata nell'elenco del 1888 permette di quantificare le dimensioni della bozza di studio, la cui larghezza corrispondeva al doppio dell'altezza. Attribuendo al dipinto le stesse proporzioni, dovremmo avere per i 13,10 m di larghezza un'altezza pari a 6,55 m, misura che supera di un metro l'estensione reale dell'opera e che molto probabilmente comprendeva la fascia decorativa andata perduta.

Il trasferimento del bozzetto sulla tela avvenne attraverso l'impiego di un reticolo, ipotesi avvalorata dalle tracce di rete eseguite a pennello sul retro del supporto ed emerse durante le operazioni di rimozione della vecchia rifoderatura.

Le analisi ai raggi X e I.R. eseguite in occasione dell'ultimo restauro<sup>18</sup> hanno indicato la presenza di alcuni pentimenti nel lavoro di riporto del fondale architettonico. Poiché detti ravvedimenti derivano dalla semplice traslazione di limitate porzioni dello scenario è possibile ammettere l'uso di cartoni nella realizzazione del disegno preparatorio e nelle successive sue variazioni avvenute in corso d'opera.

Inoltre, viste le dimensioni del telero, il pittore deve essersi avvalso dell'opera di più collaboratori<sup>19</sup>. L'ipotesi viene sostenuta anche da Maria Elena Massimi che attribuisce all'opera degli aiutanti l'esecuzione di alcuni difetti grossolani, come la presenza di alcune modanature spaiate e invertite da una cimasa all'altra<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Poeta e scrittore, lontano discendente di Paolo Caliarì.

<sup>17</sup> P. Caliarì, 1888, p. 283..

<sup>18</sup> Cfr. G. Nepi Scirà, 1988, p. 88.

<sup>19</sup> Cfr. Ivi, p.38.

<sup>20</sup> Cfr. M.E. Massimi, 2011, p. 33.



## I sistemi di riferimento prospettico

La costruzione prospettica dello scenario in cui si ambienta *Il Convito in casa di Levi* è riferibile a un dispositivo a quadro verticale frontale: è quindi possibile, accettando alcune ipotesi di carattere geometrico, risalire alle proiezioni bicentrali parallele della quinta architettonica, attraverso il procedimento di restituzione prospettica. Di seguito si espongono le operazioni che hanno permesso di raggiungere tale opportunità.

Identificati i campi pittorici originali, si è provveduto ad analizzare, su ciascun comparto, la confluenza delle proiettanti assimilabili a rette ortogonali al quadro. La disamina è stata intrapresa a partire dal settore centrale che, accogliendo il fulcro scenico, presumibilmente include anche il punto principale del sistema prospettico.

In questa sezione, il prolungamento delle immagini delle rette supposte perpendicolari al piano di rappresentazione determina più di una convergenza. Alla prima fanno riferimento gli elementi che, supposti perpendicolari al piano di rappresentazione, sono dipinti nel proscenio pittorico, ovvero l'orditura normale della pavimentazione e gli spigoli laterali dei pilastri disposti al termine di ciascuna balaustrata. Presentano lo stesso punto di concorso anche le profondità dei basamenti appartenenti alle colonne incluse nella *serliana*. Tracciate le semicirconferenze coincidenti con i due archi a tutto sesto posti ai limiti dell'intradosso dell'arcata, è stato individuato un altro punto principale nell'intersezione dell'estensioni determinate delle proiettanti passanti per gli estremi di ogni diametro. A questo secondo punto limite, disposto più in basso del precedente, sono diretti pure i prolungamenti laterali delle trabeazioni disposte sotto il livello di imposta delle volte.

Gli edifici rappresentati sullo sfondo sono invece connessi a un terzo punto di fuga, allineato agli altri due, in una posizione più prossima al primo punto principale. Si è registrata inoltre l'appartenenza dei tre punti di concorso all'asse di simmetria dell'intero loggiato.

Dopo aver tracciato i tre distinti orizzonti ( $o_1$ ,  $o_2$  e  $o_3$ ) associati ai relativi punti principali, si è eseguita l'analisi delle convergenze nella sezione sinistra del dipinto.

La prospettiva del pilastro posto al termine della rampa è costruita con due distinti punti di concorso: mentre gli spigoli laterali del basamento

convergono al primo punto principale, quelli della soprastante cimasa raggiungono l'asse di simmetria in corrispondenza di un altro punto di fuga.

In questo comparto l'arcata, che ha una luce minore della centrale, è realizzata con l'ausilio di un quinto punto di fuga disposto sempre sull'asse centrale.

Le proiettanti che definiscono la profondità dei due edifici raffigurati a sfondo, sono risultate concorrere ad un ulteriore punto di fuga, situato esternamente al campo pittorico ma sempre lungo il principale allineamento. Individuati i punti limite, sono stati rappresentati anche gli orizzonti che li attraversano.

Nel settore di destra, la ricerca delle intersezioni generate dalle linee che si presumono normali al quadro, ha confermato la posizione dei sopracitati punti di concorso. In particolare, gli spigoli laterali alla sommità del pilastro di fine rampa confluiscono al quarto punto di fuga, l'estensione del piano di imposta dell'arcata raggiunge il quinto, mentre le facciate degli edifici situati in prossimità della loggia sono ordite da proiettanti dirette al sesto punto limite.

Presentano invece un diverso riferimento le immagini delle rette che definiscono gli edifici di fondo, le quali si intersecano al di sotto del sesto punto di fuga ma ancora sull'asse di simmetria.

La presenza lungo l'asse centrale di più punti principali indica la volontà del pittore di organizzare la scena secondo un impalcato prospettico polifocale a spina di pesce (Figura 6). Ad eccezione del punto principale  $Vo_7$  (al quale per altro fanno riferimento solo gli ultimi edifici visibili sul fondale a destra) tutti i punti di vista correlati al suddetto sistema dovevano risultare praticamente inaccessibili da parte di un osservatore reale, perché sospesi 'a mezz'aria' rispetto al piano di calpestio.

Il dispositivo impiegato nel *Convito* riproduce un apparato prospettico già collaudato dal pittore in altre occasioni. Infatti, estendendo la stessa verifica alle *Cene* precedenti la realizzazione del telerò (Figure 7-10), si è potuto constatare che il Veronese sperimentò tale artificio nelle *Nozze di Cana* (1563), nelle due *Cene in casa di Simone* (datate rispettivamente 1567-1570 e 1570-1572) e nella *Cena in casa di Gregorio Magno* (1572), ovvero in tutti quei casi in cui operò su superfici pittoriche di notevole estensione. Nel *Convito* e nelle tele sopracitate, l'uso dell'impianto polifocale risultava necessario, perché meno rigido di un'organizzazione dotata di un solo centro

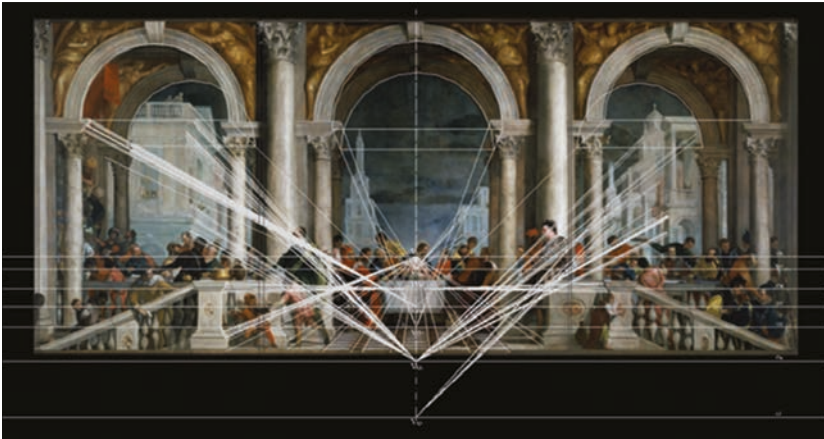
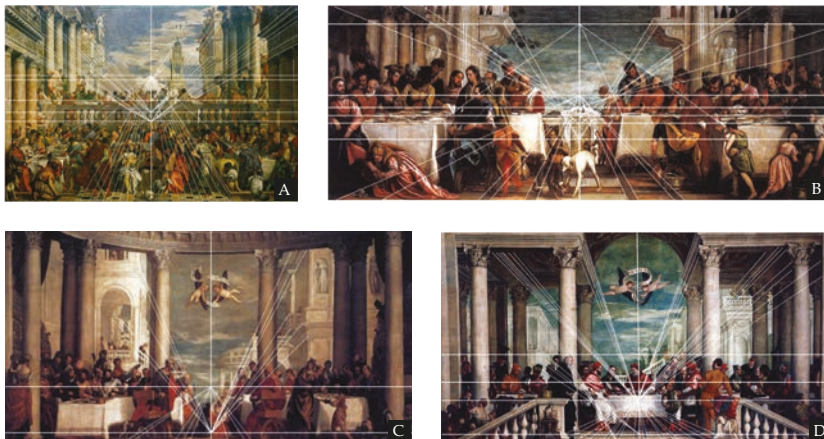


Fig. 6. Localizzazione dei punti principali e relativi orizzonti, determinata dalle convergenze delle proiettanti assimilabili a rette ortogonali al quadro (elaborazione S. Masserano).

di vista e capace di attenuare gli scorci nelle sezioni pittoriche più distanti dal fulcro scenico.

Per determinare la postazione dell'osservatore prevista dall'autore, si è intrapresa la ricerca dei punti di distanza associabili a  $Vo_p$ , meta del maggior numero di convergenze delle proiettanti localizzabili nel comparto centrale dell'opera. Tale indagine è stata intrapresa considerando l'equipartizione planare della pavimentazione, che nel dipinto viene rappresentata attraverso una composizione diagonale di elementi ottagonali adiacenti, alternati nei colori e intervallati da moduli quadrati. In una posa di questo tipo, la disposizione delle forme unitarie viene ordinata da un reticolo a maglia quadrata (Figure 11-12), che nel caso in esame risulta anche ortogonale al piano di rappresentazione. Pertanto è stato possibile ripartire l'omologa griglia prospettica tracciata sul dipinto, in un intreccio di rette inclinate di  $45^\circ$  rispetto il quadro, che estese fino all'orizzonte hanno individuato i due punti di fuga  $D_1$  e  $D_2$ , e di conseguenza la misura della distanza principale, pari a 16,38 m.

Successivamente è stato ricostruito l'orientamento esterno del sistema, stabilendo la posizione della fondamentale, in modo da fissare la scala della restituzione prospettica. A questo proposito si è ritenuto opportuno disporre la traccia del geometrale in corrispondenza del termine effettivo della rappresentazione architettonica, ovvero al limite della piattaforma centrale.



Figg. 7-10. Analisi delle convergenze delle proiettanti ortogonali al quadro. [A] *Nozze di Cana* (1563), [B] *Cena in casa di Simone* (1567-1570), [C] *Cena in casa di Simone* (1570-1572), [D] *Cena di San Gregorio Magno* (1572). (elaborazione S. Masserano).

### Le operazioni di restituzione prospettica

Definito il riferimento proiettivo, sono state avviate le operazioni di restituzione secondo il metodo della prospettiva inversa. La procedura non è stata estesa alle architetture del fondale perché la loro posizione rispetto al piano geometrale, è celata dalla presenza dei numerosi personaggi raffigurati nella scena.

Sono state così identificate le geometrie altimetriche e planimetriche della loggia, della piattaforma e delle due scale, rivelando una puntuale coerenza rispetto alle canoniche proporzioni dell'ordine corinzio (Figura 13). Tale riscontro ha confermato l'importanza che ebbe lo studio dei monumenti di epoca romana compiuto dal pittore durante il suo apprendistato.



Figg. 11, 12. Geometrica della pavimentazione." con "geometrica della pavimentazione." (elaborazione S. Masserano).

Nella sezione orizzontale sono stati inseriti anche gli sviluppi delle due rampe, che pur non essendo visibili nel dipinto sono stati ricomposti in una sequenza di pedate ed alzate conformi all'inclinazione del corrimano e alla scansione modulare dei balaustrini.

Lo sviluppo della piattaforma centrale è stato circoscritto alla sola parte visibile, estendendo la sua profondità coerentemente al dimensionamento e al numero delle piastrelle presenti nel disegno prospettico della pavimentazione. Si segnala inoltre che a questo limite corrisponde anche la profondità dell'arcata.

## La costruzione del modello digitale

Conclusa la fase relativa alla ricostruzione della pianta e del prospetto dell'architettura rappresentata, si è proceduto alla ricostruzione tridimensionale dell'apparato scenico mediante algoritmi avanzati di modellazione digitale (Figura 14).

In seguito, applicando gli stessi parametri di riferimento registrati durante l'analisi della struttura geometrica del telero (altezza dell'orizzonte e distanza principale), è stata riprodotta una prospettiva del modello digitale (Figura 15) al fine di confrontare la corrispondenza delle due soluzioni.

Nella restituzione prospettica, il settore che aderisce con maggior precisione allo scorcio del *Convito* è quello centrale. Le profondità dalle

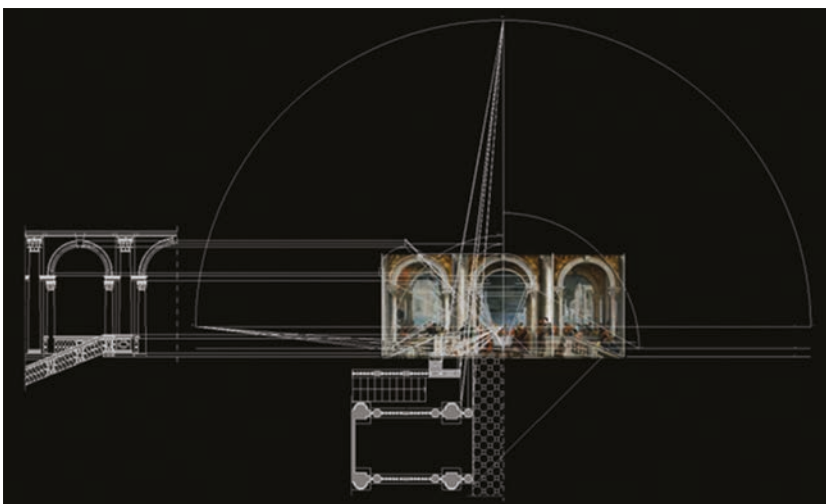
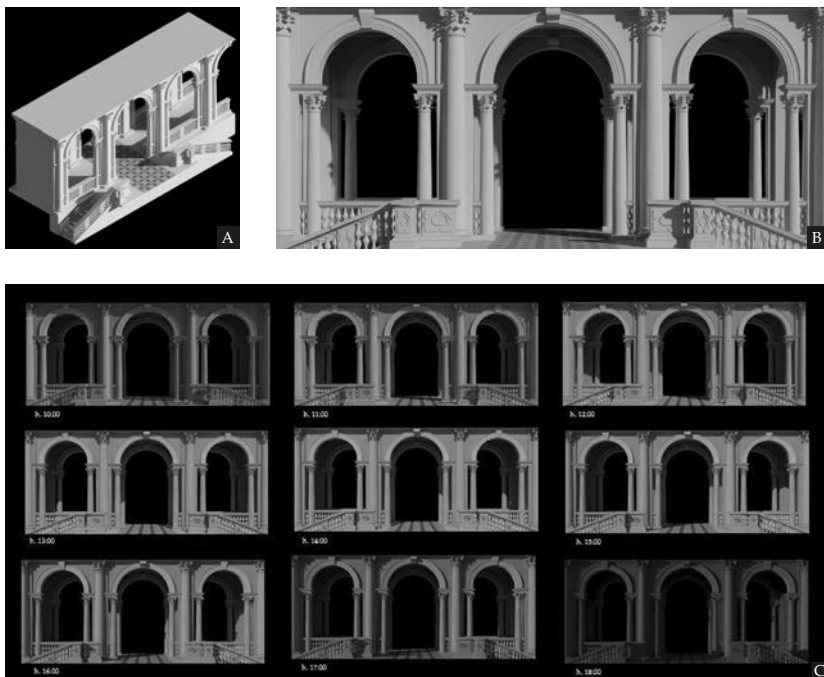


Fig. 13. Restituzione prospettica dell'architettura rappresentata nel *Convito* (elaborazione S. Masserano).



Figg. 14-16. [A] Assonometria, [B] prospettiva, e [C] studio dell'illuminazione del modello digitale (elaborazione S. Masserano).

arcate laterali risultano invece sensibilmente maggiori rispetto al loro spessore originale. L'anomalia dipende dalle rettifiche che si sono dovute compiere durante le operazioni di restituzione prospettica per poter allineare alla stessa quota, come si presume nell'intenzione del Veronese, la posizione delle tre imposte d'arco.

La maquette è stata poi georeferenziata e associata all'algoritmo di illuminazione corrispondente al giovedì santo del 1573<sup>21</sup>. Si è notato che in quella data, alle ore 11 e 45, le ombre generate dalla ricostruzione digitale si avvicinavano alla conformazione delle omologhe dipinte dal Veronese (Figura 16).

Infine, sono state applicate al modello delle *textures* estratte dalle campiture originali del telerò (Figura 17) ed è stata fatta una comparazione tra il dipinto e la ricostruzione digitale, nella quale sono state inserite le figure della scena a titolo di verifica dimensionale (Figura 18).

<sup>21</sup> In quell'anno, la data in questione coincide con il giovedì precedente la domenica di Pasqua, ovvero il giorno in cui la Chiesa celebra le liturgie dell'*Ultima Cena*, ricorrenza alla quale doveva essere peraltro intitolato il telerò, prima del noto processo inquisitorio.

## L'ipotesi di ricostruzione del contesto originario

La ricostruzione tridimensionale dello sfondato è stata estesa anche alla sala del refettorio del convento dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia, per verificare eventuali legami tra l'architettura dipinta e quella



Fig. 17. Simulazione digitale del modello tridimensionale completo di *textures* (elaborazione. S. Masserano).



Fig. 18. Confronto tra il dipinto e la ricostruzione (elaborazione S. Masserano).

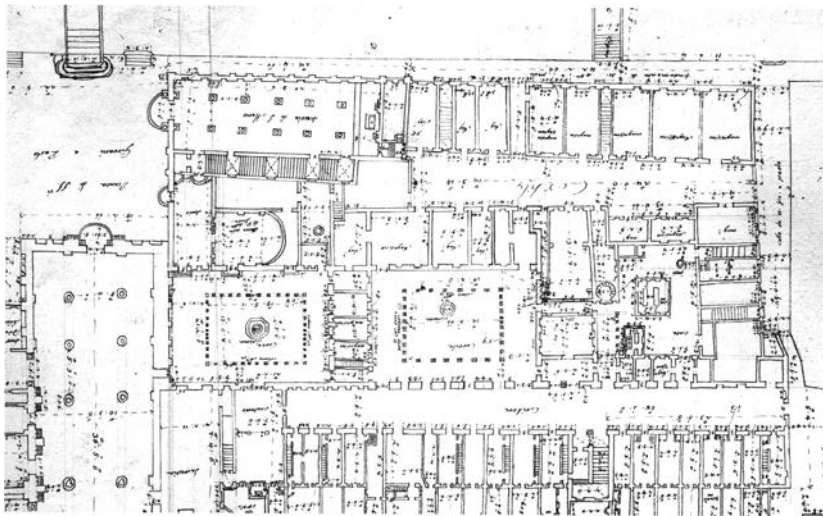


Fig. 19. Broglio del piano terra del convento dei Santi Giovanni e Paolo avanti la distruzione e i mutamenti, 1800, Museo Correr, Venezia.

reale, ma soprattutto per contestualizzare il punto di stazione occupato dall'osservatore secondo il riferimento del sistema prospettico connesso al punto principale  $Vo_1$ . L'adempimento di questa fase è risultato particolarmente complicato a causa della mancanza di testimonianze grafiche a riguardo. Il complesso religioso viene però descritto da un disegno a penna denominato "Broglio del piano terra del convento dei Santi Giovanni e Paolo avanti la distruzione e i mutamenti", datato 1800 e conservato presso il Museo Correr di Venezia, con il protocollo biblioteca fondo Gherro 4 parte II 2092NN (Figura 19).

Sebbene la planimetria descriva l'organizzazione del piano sottostante il refettorio, su quest'ultima è possibile individuare i muri perimetrali del magazzino che nel 1573 racchiudevano uno spazio identico a quello della soprastante mensa. Una semplice comparazione metrica ha così permesso di ipotizzare lo sviluppo longitudinale e trasversale dell'ambiente.

Ulteriori indicazioni sono state acquisite dal dipinto di Francesco Guardi denominato *Il commiato del doge nella sala delle udienze del Convento di San Zanipolo*, raffigurante una prospettiva del refettorio comprendente anche il telero del Veronese (Figura 20). Il quadro, datato 1782, ritrae l'ambiente ricostruito nel 1697 su progetto di Giacomo Piazzetta<sup>22</sup>. Visto che la pittura ritrae il *Convito* per tutta l'estensione

<sup>22</sup> Archivio del Convento dei Ss. Giovanni e Paolo, Busta XIX, Squarci di Indici vecchi,



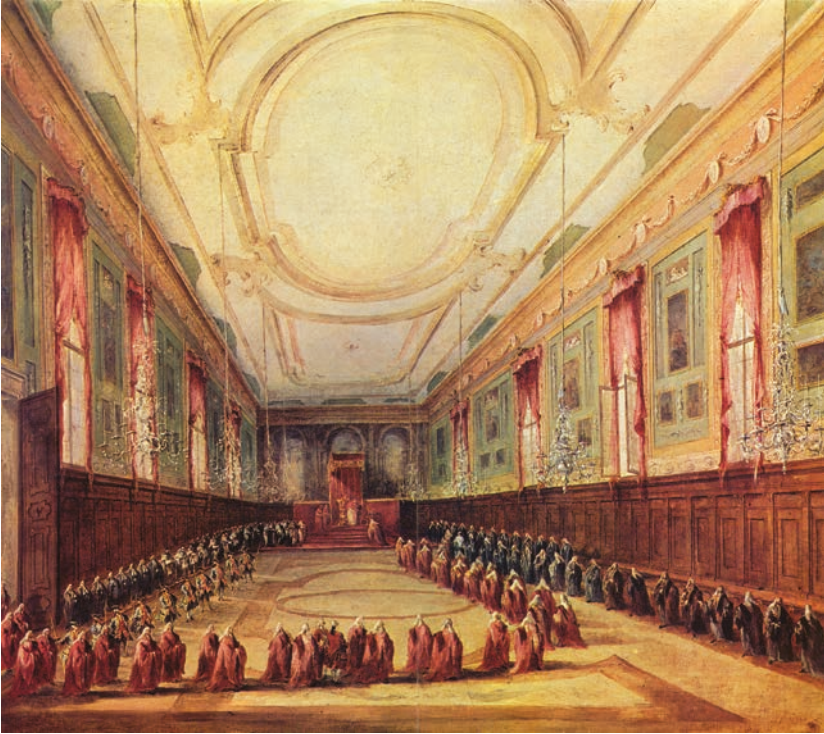


Fig. 20. Francesco Guardi, *Commiato del Doge nella sala delle udienze del Convento di San Zanipolo*, 1782, Milano.

della parete di fondo, proprio come avveniva nel 1573, si può supporre che nel piano di riedificazione lo scultore abbia mantenuto le dimensioni dell'impianto originario, incrementando il solo apparato decorativo (Figura 21).

Da questa veduta sono state dedotte le altimetrie utilizzate per restituire l'aspetto del refettorio cinquecentesco. Inoltre, la presenza del telero nel dipinto di Guardi ha permesso di corredare la pittura di quei dati metrici indispensabili per avviare un procedimento di inversione prospettica finalizzato al rilievo delle grandezze incognite.

Le misure così ricavate sono state impiegate per configurare, in ambiente digitale, un'ipotesi tridimensionale del refettorio. In questo contesto è stato inserito anche il modello dell'architettura dipinta onde visualizzare, nella sua integrità, lo spazio immaginato dal Veronese (Figura 22).

---

Lib. Cons. c. 224: 1697, 29 aprile "Stabilito di rifar il refettorio abbruciato secondo il disegno fatto da Giacomo Piazzetta".



**Fig. 21.** Ricostruzione digitale del refettorio secondo il dipinto di Francesco Guardi (elaborazione S. Masserano).

Attraverso la simulazione si è constatato che la loggia del *Convito*, proseguendo a est, raddoppia il sottostante chiostro descritto nella planimetria del broglio per instaurare una continuità tra l'architettura dipinta e quella reale, anche se tale relazione va riferita alle caratteristiche dello spazio esterno alla sala. La mancanza di informazioni particolareggiate non permette di stabilire l'esistenza di specifici legami tra lo spazio illusorio e il refettorio, ma si segnala che la posizione del punto di vista associato al punto principale  $Vo_1$  si dispone proprio al centro dell'ambiente adibito a mensa (Figura 23).

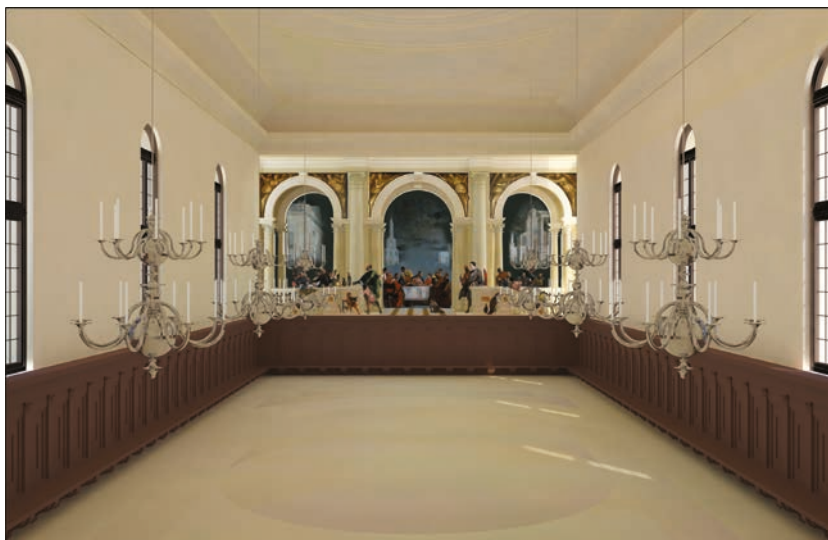


Fig. 22. Simulazione della collocazione dell'architettura illusoria nell'ipotesi di contestualizzazione originaria (elaborazione S. Masserano).

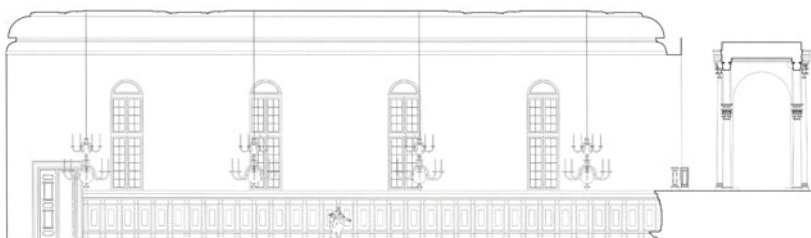


Fig. 23. Sezione longitudinale del refettorio e dell'annessa loggia con l'osservatore nella stazione pianificata dal pittore (elaborazione S. Masserano).

## Bibliografia

- AIKEMA, B., MARINI, P., a cura di. *Paolo Veronese. Itinerari nel Veneto*. Venezia: Marsilio, 2014. ISBN: 978-88-3171-889-9.
- MANNO, A., SPONZA, S. *Basilica dei Santi Giovanni e Paolo arte e devozione*. Venezia: Marsilio 1995. ISBN: 88-3176-225-7.
- BIFERALI, F. *Paolo Veronese tra Riforma e Controriforma*. Roma: Artemide, 2013. ISBN: 978-88-7575-177-7.
- BORGHINI, R. *Il riposo [...] in cui della pittura, e della scultura si favella, dé più illustri pittori, e scultori, e delle più famose opere loro si fa menzione; e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*. Firenze 1584.
- CALIARI, P. *Paolo Veronese. Sua vita e sue opere*. Roma: Forzani e c. editori, 1888.
- MOSCHINI, V. Riflessi veronesiani. *Emporium*, anno XLV-N. 3, pp. 139-144.
- FINOCCHI GHERSI, L. *Paolo Veronese decoratore*. Venezia: Marsilio, 2007. ISBN: 978-88-3179-213-4.
- FIOCO, G. Gloria di Paolo Veronese. *Emporium*, anno XLV-N. 3, pp. 113-122.
- GALLO, R. Per la datazione delle opere del Veronese. *Emporium*, anno XLV-N. 3, pp. 145-152.
- GENTILI, A., TERRIBILE, C., DI MONTE, M., TAGLIAFERRO, G. *Veronese. La pittura profana*. Firenze: Giunti, 2005. ISBN: 88-0904-088-0.
- MARINI, P., AIKEMA, B. *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*. Milano: Electa, 2014. ISBN: 978-88-3709-947-3.
- MARONESE, A. *La bottega dei Caliarì: Haeredes Pauli e altri collaboratori tra Venezia e la Terraferma*. Tesi di laurea, relatore A. Gentili, Università Cà Foscari di Venezia, a.a. 2011-2012.
- MASSIMI, M.E. *La Cena in casa di Levi di Paolo Veronese: il processo riaperto*. Venezia: Marsilio, 2011. ISBN: 978-88-3171.086-2.
- MORIANI, G. *Le fastose cene di Paolo Veronese nella Venezia del Cinquecento*. Crocetta del Montello: Terraferma, 2014. ISBN: 978-88-6322-243-2.
- MOSCHINI MARCONI, S. *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere del XVI secolo*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato Libreria dello Stato, 1962.
- NEPI SCIRÈ, G., a cura di. *Il restauro del Convitto in casa di Levi di Paolo Veronese*. Ministero per i beni culturali e ambientali. Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia, 11, Venezia 1984.
- NEPI SCIRÈ, G., a cura di. *Paolo Veronese. Restauri*. Ministero per i beni culturali e ambientali. Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia, 15, Venezia 1988.
- NEPI SCIRÈ, G., a cura di. *Per una monografia sulla basilica dei Santi Giovanni e Paolo*. Ministero per i beni culturali e ambientali. Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia, 20, Venezia 1996.
- PEDROCCO, F. *Veronese*. Firenze: Giunti, 1999. ISBN: 88-0976-284-3.
- PIGNATTI, T., a cura di. *Le scuole di Venezia*. Milano: Electa, 1981.
- PIOVENE, G., MARINI, R. *L'opera completa del Veronese*. Milano: Rizzoli, 1966.

- RIDOLFI, C. *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*. Padova: Tipografia e Fonderia Cartallier, 1837, vol. II.
- ROSAND, D. Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese. *The Art Bulletin*, 55, 2, 1973, pp. 217-239.
- Ticozzi, P. *Immagini dal Veronese incisioni dal XVI secolo al XIX*. Roma, 1978, n. 10.
- VASARI, G. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Newton Compton, 2013, pp. 600-601.
- ZAVA BOCCAZZI, F. *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia*. Padova 1965.

Le prospettive architettoniche sono un ponte che collega l'arte alla scienza, e la scienza all'arte; e questo ponte l'ha costruito la Storia. Sono un ponte perché nella realizzazione di queste rappresentazioni di architettura che 'sfondano' la compagine muraria non si possono raggiungere effetti illusionistici di sì grande potenza senza una consapevolezza delle leggi della proiezione centrale e senza una conoscenza quantomeno empirica dei complessi meccanismi della percezione visiva.

Questo ponte l'ha costruito la Storia, pietra dopo pietra, dalle origini delle prime rappresentazioni prospettiche intuitive pervenuteci dall'epoca romana fino ad oggi, attraversando ere storiche, persone, evoluzioni culturali, nelle quali la prospettiva è via via maturata fino ad assurgere ad ambito di scambio teorico e applicativo fra pensiero artistico e pensiero scientifico.

Questo secondo volume, che si pone in continuità con il primo omonimo pubblicato nel 2014, rappresenta un nuovo stato di avanzamento della ricerca, volta a definire un repertorio delle prospettive architettoniche in Italia, documentare le prospettive con le tecniche più avanzate di rilevamento e svelarne i segreti dal punto di vista della scienza della rappresentazione.

**Graziano Mario Valenti**, professore associato del settore disciplinare del Disegno, svolge attività di ricerca nell'ambito del rilievo architettonico, della rappresentazione – grafica e digitale – e della comunicazione visiva. Assieme a Riccardo Migliari ha sviluppato ampia attività di ricerca sul tema delle prospettive architettoniche, dedicandosi in particolare all'individuazione di soluzioni originali per il rilievo, lo studio e la consultazione delle opere prospettiche. Autore di contributi saggistici, è anche relatore e revisore in congressi di carattere internazionale.

ISBN: 978-88-9377-013-2



9 788893 770132