

## II. L'UOMO LIBERO

### II.1 LA PROSPETTIVA

#### II.1.1 Etimologia

Fino al Quattrocento, il lemma *perspectiva* (da cui l'italiano prospettiva) indicò “la scienza ottica che dall'esame dei fenomeni della visione traeva conclusioni geometriche formulate in leggi e teoremi”<sup>1</sup>.

Il più importante studioso di ottica dell'antichità fu il greco Claudio Tolomeo (100 ca.-170 ca.), il quale scrisse un trattato sull'argomento intitolato *Optiké*.

Circa sei – sette secoli dopo, nel mondo arabo, questa tradizione di studi rifiorì<sup>2</sup> grazie all'opera di al-Kindi<sup>3</sup> col suo *Kitab fi 'l-manazir* e al lavoro di al Farabi<sup>4</sup> intitolato *Ihsa' al-'ulum*. Ma fu soprattutto grazie ad al-Haytam<sup>5</sup> detto latinamente Alhazeno, con il trattato *Kitab al-manazir*, che lo studio sull'ottica raggiunse una delle vette più elevate.

Fu questo il testo che ebbe maggiore diffusione, giungendo fino al mondo occidentale.

Per essere compreso necessitava però di una traduzione in latino, dato che l'arabo non era, al tempo, una lingua molto conosciuta dagli europei. In particolare il termine arabo utilizzato per indicare l'ottica era *manazir*, cioè la visione del mondo. Questo lemma, nel testo di Alhazeno, venne tradotto in latino con *perspectiva*.

Quindi la voce *perspectiva* indicava l'ottica, ossia la scienza della visione.

---

<sup>1</sup> Battaglia Salvatore (a cura di), *op. cit.*, vol. XIV, p. 710

<sup>2</sup> Va ricordato che l'*Ottica* di Tolomeo è conservata soltanto in una versione araba

<sup>3</sup> Nato a Baghdad nell'800 e morto nella stessa città nell'873

<sup>4</sup> Morto a Damasco nel 950-1

<sup>5</sup> Nato a Basra nel 965 e morto al Cairo nel 1038

Di tale sinonimia tra i termini *perspectiva* e ottica si ha un'ulteriore conferma seguendo un'altra linea di studi.

Alla fine del XII secolo l'*Ottica* di Tolomeo venne tradotta in latino dall'emiro arabo Eugenio di Sicilia. Eugenio, che era originariamente di parlata greca, mise in relazione il termine arabo *manazir* con il greco *optiké*, onde il latino *optica*<sup>6</sup>.

La traduzione di Eugenio è conservata in dodici manoscritti dei secoli XIV-XVI. Negli incipit di questi manoscritti si trovano formule del tipo: *optica sive perspectiva* e *perspectiva sive optica*.

Quindi dopo la diffusione dell'ottica araba in occidente, *manazir* fu tradotto in latino, sia con *optica* sia con *perspectiva*, senza alcuna differenza<sup>7</sup>.

In altre parole, come ha sostenuto Marisa Dalai, “di fatto per tutta l'Antichità classica e il Medioevo pare non esistesse alcuna distinzione tra *ottica* e *prospettiva*”<sup>8</sup>.

Questa identità di significato troverebbe la sua origine nell'etimologia del termine *perspectiva*.

Infatti il verbo latino *perspicere*, da cui deriverebbe il lemma *perspectiva*, risulta composto dal preverbio *per* e dal verbo *specio*<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Cfr. A. Lejeune (edition critique et exégétique par), *L'optique de Claude Ptolémée dans la version latine d'après l'arabe de l'émir Eugène de Sicile*, Publications Universitaires, Louvain 1956

<sup>7</sup> Gustav Ineichen, *La 'prospettiva': restituzione di un termine*, in Clemens Krause (a cura di), *La Prospettiva Pittorica – Un Convegno*, Istituto Svizzero di Roma, Roma 1985, pp. 21-2. Inoltre sulla storia del termine *prospettiva* nella lingua italiana, è molto utile lo studio di Alessandro Parronchi, *La prospettiva dantesca*, in Id., *Studi su la dolce Prospettiva*, Aldo Martello Editore, Milano 1964, pp. 3-90

<sup>8</sup> Marisa Dalai Emiliani, *La questione della prospettiva*, in Erwin Panofsky, *La Prospettiva come «Forma Simbolica» e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1984, p. 119

<sup>9</sup> F. Calonghi, *op. cit.*, p. 2038

Se poi si fa riferimento all'Ernout-Meillet, si scopre che il “preverbio” *per* è utilizzato “per indicare il compimento, la perfezione” e in particolare anteposto “ad un verbo [serve] per rinforzarne il senso”<sup>10</sup>.

*Specio* significa “percepire e guardare”; inoltre, dato che si trova solo presso gli autori arcaici, fu “sostituito nell’epoca classica da composti”. Proseguendo nella lettura, si giunge alla constatazione, di maggior interesse per questo studio, secondo cui “specio ha fornito un gran numero di composti a preverbi che suppliscono alla mancanza di simili composti con *video*. Nella maggior parte dei casi, il preverbio non fa che precisare il senso del semplice”<sup>11</sup>.

Insomma “*per-spicere* indica proprio il vedere distintamente e completamente”<sup>12</sup>.

Da questo verbo sarebbe derivato il sostantivo *perspectiva* che solo con il Rinascimento assunse il significato che gli attribuiamo noi oggi, cioè di “speculazione teorica che ha per oggetto la rappresentazione su una superficie piana della tridimensionalità dello spazio e degli oggetti che in esso si trovano, nonché le rispettive posizioni e proporzioni di questi; la corrispondente tecnica, che consente di ottenere tale rappresentazione mediante la proiezione d’immagini secondo precise regole matematiche e secondo i rapporti e le condizioni che legano l’oggetto, il quadro, l’osservatore”<sup>13</sup>.

Di fatto, fu nel Quattrocento che il termine *perspectiva* mutò significato: da scienza della visione (l’ottica medievale) a scienza della rappresentazione artistica (la prospettiva rinascimentale).

---

<sup>10</sup> Ernout A. et Meillet A., *Dictionnaire Étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1985<sup>4</sup>, p. 497

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 639

<sup>12</sup> Bruno De Marchi, *op. cit.*, p. 224

<sup>13</sup> Battaglia Salvatore (a cura di), *op. cit.*, vol. XIV, p. 710

Una prova concernente il suo doppio significato la si ritrova nel bisogno sentito da Leonardo da Vinci di porre una distinzione aggettivale tra l'ottica, chiamata *perspectiva naturalis* e basata su una visione mobile e binoculare, e la rappresentazione pittorica, chiamata *perspectiva artificialis* e fondata su una visione monoculare ad occhio fisso. Quindi, il termine *prospettiva* è stato utilizzato dapprincipio come sinonimo di ottica, e poi, nel Quattrocento, ha assunto il significato di rappresentazione pittorica regolata secondo determinate leggi.

## II.1.2 Cenni storici

La prospettiva, intesa come rappresentazione pittorica della realtà, nel senso di *perspectiva artificialis*, venne puntualmente definita nel Quattrocento da Filippo Brunelleschi che constatò che “le immagini, tramite gli occhi, sono proiettate nella mente di chi guarda, come se la mente fosse un piano disteso, e sono proiettate in fondo fino a ridursi a un piccolo punto sull’orizzonte”<sup>14</sup>. Tracciando quindi linee convergenti verso quel punto (detto punto di fuga) si sarebbe ottenuta una “piramide visiva”, di cui quel piano ideale (corrispondente all’immagine che si forma sulla retina o sulla scena da raffigurare sul quadro) ne avrebbe costituito la base. A questo punto Brunelleschi applicò a questa “piramide visiva” il teorema delle proporzioni, desumendo le leggi matematiche in base alle quali le grandezze degradano con la distanza<sup>15</sup>.

Tali intuizioni furono messe in pratica da Brunelleschi nella realizzazione di due tavolette: su una riprodusse il Battistero e sull’altra Palazzo Vecchio, entrambi a Firenze.

Dato che l’artefice della straordinaria cupola di S. Maria del Fiore a Firenze non scrisse alcun testo per codificare le regole seguite nell’esecuzione delle tavolette, le uniche notizie le possiamo trarre da Antonio Manetti, suo presunto biografo, in *La vita di Filippo Brunelleschi* e da Giorgio Vasari, che attinse da questa per scrivere *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori, architettori*, cento anni più tardi.

Il testo del Manetti sembra essere molto più di valore rispetto a quello del Vasari, innanzitutto perché permette di datare all’inizio del Quattrocento la scoperta della costruzione prospettica, cioè nella prima fase dell’opera di Brunelleschi, ed in secondo

---

<sup>14</sup> Bruno De Marchi, *op. cit.*, p. 224

<sup>15</sup> *Ibidem*

luogo rende possibile la comprensione di questa “novità”, in quanto rappresenta l’unica testimonianza oculare delle famose due tavolette<sup>16</sup>.

Nella prima tavoletta, la figura del Battistero era stata realizzata su un supporto probabilmente quadrato di poco inferiore ai 30 cm per lato. La caratteristica del dipinto era una veduta del Battistero ottagonale come l’aveva osservata Brunelleschi stando “qualche braccia tre” (1 braccio = 58 cm) all’interno della porta principale del Duomo. Dopo aver dipinto il nitido disegno degli intarsi marmorei del Battistero in modo “che non è miniatore che l’avessi fatta meglio” Brunelleschi costruì una specie di visore per esaltare l’effetto illusionistico. Aveva praticato un foro nella tavoletta in un punto corrispondente a quello in cui il suo raggio visivo incontrava il Battistero lungo un asse perpendicolare, in modo che l’osservatore, stando dietro la tavoletta, guardasse attraverso questo buco uno specchio tenuto in posizione tale da riflettere la superficie dipinta. Per aumentare l’effetto di tale apparizione magica della realtà egli mise dell’argento brunito in luogo del cielo così che il vero cielo e le nubi vi si specchiassero, esaltando notevolmente l’illusione ottica. L’osservatore sarebbe stato obbligato a guardare il Battistero dipinto da una posizione corrispondente grosso modo a quella da cui l’artista aveva osservato il vero edificio<sup>17</sup>.

La seconda tavoletta fu eseguita in scala più grande, e rappresentava il Palazzo della Signoria (Palazzo Vecchio), visto dall’angolo diagonalmente opposto della piazza. In questa dimostrazione prospettica Brunelleschi non adottò l’espediente del buco – Manetti osserva giustamente che la tavoletta era troppo grande e pesante – ma ritagliò la parte che rappresentava il cielo al di sopra degli edifici. Oltre ad esaltare l’illusione,

---

<sup>16</sup> Kemp Martin, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press, New Haven and London 1990, tr. it. *La Scienza dell’Arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Giunti, Firenze 1994, p. 20-1

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 21

questa tecnica avrebbe anche permesso di confrontare il profilo superiore degli edifici raffigurati con quello degli edifici reali<sup>18</sup>.

Va in ogni caso chiarito che Brunelleschi non scoprì la prospettiva “legittima”<sup>19</sup> dal nulla, ma al contrario egli fu abile a sintetizzare le numerosissime soluzioni semi-prospettiche o quasi prospettiche che si erano avvicinate dall’antichità fino al Quattrocento.

Infatti l’antichità aveva utilizzato un’organizzazione dello spazio “a spina di pesce”, con le linee ortogonali convergenti verso più punti disposti lungo una linea retta verticale. Nel Medioevo, invece, fu molto diffusa la prospettiva “cavaliera”, che si basava sulla convergenza delle ortogonali in obliquo e con la stessa angolazione verso i punti di una linea questa volta orizzontale, cioè la linea di orizzonte. Inoltre sono da annotare le prospettive laterale e bifocale, che erano basate sulla convergenza delle linee verso uno o due punti di convergenza posti fuori dalla cornice, lateralmente<sup>20</sup>.

Si arrivò quindi, grazie a Brunelleschi, alla *prospettiva legittima* che “consiste nell’avvento di un metodo di costruzione dello spazio tridimensionale del mondo testuale in quanto riferito a un punto di osservazione unico, determinato, interno all’immagine”<sup>21</sup>.

Ad ogni modo dopo la realizzazione delle due tavolette (databili, come si è visto, all’inizio del XV secolo) ci vollero alcuni anni perché le norme della realizzazione prospettica prendessero piede nel mondo dell’arte.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 21-2

<sup>19</sup> La prospettiva *legittima* era basata su strumenti geometrico-misurativi, e si differenziava dalla *prospettiva abbreviata*, sviluppata da Leonardo da Vinci, che si fondava invece su strumenti osservativo-ricalcativi

<sup>20</sup> Ruggero Eugeni, *L’analisi semiotica dell’immagine*, I.S.U. – Università Cattolica, Milano 1995, p. 260

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 262

<sup>22</sup> Martin Kemp, *op. cit.*, p. 23

Infatti le prime opere, totalmente eseguite secondo i principi della prospettiva, sono databili solo al 1425 circa<sup>23</sup>.

Comunque, se da un lato le intuizioni sulla costruzione prospettica si devono a Brunelleschi, dall'altro la codificazione quattrocentesca delle regole prospettiche furono opera di quattro artisti-teorici: Leon Battista Alberti, Lorenzo Ghiberti, Piero della Francesca e Leonardo da Vinci<sup>24</sup>.

L'Alberti, nel 1435, scrisse un trattato in latino, intitolato *De Pictura*, di cui nel 1436 redasse la versione in volgare in tre libri con il titolo *Della Pittura*, con dedica a Brunelleschi.

Benché la prospettiva fosse solo argomento del primo dei tre libri, in realtà risultò fondamentale nello sviluppo dell'intera opera, dato che Alberti considerava la costruzione geometrica dello spazio come la premessa fondamentale per dipingere in modo corretto<sup>25</sup>, per cui la “pittura non altro [era] che *interseguazione*<sup>26</sup> della piramide visiva secondo data distantia, posto il centro e costituiti i lumi in una certa superficie con linee et colori artificioso rappresentata”<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Il bassorilievo bronzeo *Il Banchetto di Erode*, del fonte battesimale nel battistero di Siena, 1423-27, ad opera di Donatello e l'affresco *La Trinità*, in Santa Maria Novella a Firenze, 1426 ca., di Masaccio.

<sup>24</sup> Si deve premettere che questi quattro autori verranno trattati solo in maniera schematica, dato che l'analisi delle loro opere non è il fine di questo saggio. Si rimanda in particolare a AA.VV., *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1981, *Leon Battista Alberti*, vol. I, pp. 191-218, *Lorenzo Ghiberti*, vol. VI, pp. 16-24, *Piero della Francesca*, vol. X, pp. 589-602, *Leonardo da Vinci*, vol. VIII, pp. 562-591

<sup>25</sup> Martin Kemp, *op. cit.*, pp. 30-1

<sup>26</sup> Il termine *intersegare* viene definito da Decio Gioseffì in *Perspectiva Artificialis. Per la storia della prospettiva. Spigolature e Appunti*, Università degli studi di Trieste, Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna, n° 7, Trieste 1957, p. 85, “tagliare perpendicolarmente all'asse, mediante il piano del quadro, la piramide visiva che si estende dall'occhio agli oggetti”

<sup>27</sup> Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, Sansoni, Firenze 1950, p. 65



In altre parole Alberti, attraverso l'*intersecazione*, “suggeriva di interporre tra osservatore/pittore e scena, e oggetti da ritrarre un velo reticolato”<sup>28</sup>, in modo tale da osservare il mondo con maggiore precisione e dipingerlo di conseguenza.

Infatti riteneva, desumendolo da Brunelleschi, che il rapporto tra l'occhio dell'osservatore e l'oggetto guardato si potesse rappresentare con un sistema di linee rette che partono da tutti i punti della superficie frontale dell'oggetto e si incontrano nell'occhio: ne risultava una “piramide visiva” o un cono col vertice nell'occhio. Se questa piramide di raggi luminosi fosse stata *intersecata* da un piano di vetro perpendicolare alla linea della vista, l'immagine sul vetro sarebbe risultata una proiezione dell'oggetto come lo si sarebbe visto dal punto di osservazione<sup>29</sup>.

In definitiva, tramite l'umanista genovese “la riflessione prospettica (...) lasciava il terreno dell'ottica, della visibilità comune, per rivolgere tutta l'attenzione alla realizzazione pittorica”<sup>30</sup>.

Se Alberti codificò le intuizioni di Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti, invece, diede un grande contributo alla conoscenza delle più avanzate teorie ottiche che furono alla base della scoperta della prospettiva.

Infatti la terza e ultima parte dei suoi *Commentari*, cominciati nel 1447 ed interrotti al terzo libro per la morte dell'autore, consistevano in un'antologia di brani tradotti dalle opere dei maggiori autori allora disponibili per lo studio dell'ottica<sup>31</sup>, cioè il filosofo

---

<sup>28</sup> Bruno De Marchi, *op. cit.*, p. 225

<sup>29</sup> Arnheim Rudolf, *Art and Visual Perception: a Psychology of the creative Eye*, Regents of the University of California, Berkeley – Los Angeles 1954, 1974, tr. it. *Arte e Percezione Visiva. Nuova Versione*, Feltrinelli, Milano 1977<sup>2</sup>, p. 232

<sup>30</sup> Giusta Nicco Fasola, *Svolgimento del pensiero prospettico nei trattati da Euclide a Piero della Francesca*, in *Le Arti*, anno V, n° 2, Roma 29/12/1942, p. 67

<sup>31</sup> Martin Kemp, *op. cit.*, p. 35

arabo Alhazen, attivo tra il X e l’XI secolo, i francescani inglesi del XIII secolo, Ruggero Bacone e John Peckham e il loro contemporaneo polacco Witelio<sup>32</sup>.

Se Ghiberti approfondì lo studio delle “implicazioni ottiche presenti nel trattato albertiano”<sup>33</sup>, al contrario Piero della Francesca fu “colui che di quel trattato elaborò le implicazioni geometriche, particolarmente nei loro aspetti euclidei”<sup>34</sup>.

Infatti nel suo saggio, il *De Prospectiva Pingendi*, databile intorno al 1474, egli si interessò maggiormente ad analizzare le proprietà e le conseguenze geometriche della piramide visiva, di cui dava per scontata l’effettiva esistenza, compiendo una ricerca sulla natura delle relazioni proporzionali, problema lasciato insoluto dalla geometria euclidea<sup>35</sup>.

Il suo testo era un vero e proprio manuale di insegnamento, “un trattato scritto da pittore pei pittori, che proponeva una serie di teoremi prospettici con crescenti difficoltà in modo da rendere il lettore capace di risolvere dopo questi qualunque altro problema”<sup>36</sup>.

Quindi il *De Prospectiva Pingendi* risultò un testo “difficile”, adatto a persone (i pittori) che solo con un preciso bagaglio di conoscenze potevano capirlo fino in fondo.

Al contrario il trattato di Alberti, dato che era scritto da un letterato e non da un pittore come Piero, risultava di più facile lettura, soprattutto perché il suo fine era quello di

---

<sup>32</sup> Per una specifica analisi di questi autori si rimanda a Giusta Nicco Fasola, *Lo svolgimento...*, cit.

<sup>33</sup> Martin Kemp, *op. cit.*, p. 37

<sup>34</sup> *Ibidem*. Cfr. Giusta Nicco Fasola, *Lo svolgimento...*, cit., p. 59 dove afferma che “Euclide, portando sul vedere comune la riflessione matematica, ne ricavò delle leggi e pose alcuni principi che rimangono tuttora fondamentali”.

<sup>35</sup> Martin Kemp, *op. cit.*, pp. 37-8

<sup>36</sup> Giusta Nicco Fasola, *Lo svolgimento...*, cit., p. 71

codificare, e quindi di rendere più comprensibili e chiare, le regole della costruzione prospettica, che Brunelleschi aveva solo intuito<sup>37</sup>.

Infine, l'ultimo dei quattro teorici quattrocenteschi delle norme prospettiche fu Leonardo da Vinci, il quale non scrisse alcun trattato sistematico sulla pittura e sulla prospettiva, ma lasciò solo un numero vastissimo di appunti sull'argomento, databili verso la fine del XV secolo e disposti in una struttura lineare da Francesco Melzi, suo allievo.

Nei suoi scritti, Leonardo manifestò un indirizzo di pensiero diverso da quello di Piero. Infatti, se da una parte l'autore de *La Flagellazione*, puro geometra e prospettico, aveva dato vita ad una prospettiva basata su strumenti *geometrico-misurativi*, non preoccupandosi della corrispondenza tra realtà e regole della scienza prospettica, dall'altra Leonardo, partendo dall'osservazione diretta della realtà naturale e ponendo l'esperienza come prima condizione della regola, riuscì invece a sviluppare una costruzione prospettica basata su strumenti *osservativo-ricalcativi*<sup>38</sup>.

Precisamente Leonardo giunse a “considerare, accanto ad una prospettiva lineare la necessità di una ‘prospettiva aerea’, che tenesse conto degli effetti atmosferici, delle sfocature e dell’inazzurrarsi dei colori con l’aumentare della distanza”<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> A questo riguardo è molto interessante quello che afferma Giusta Nicco Fasola nell'Introduzione a Piero della Francesca, *De Prospectiva Pingendi*, Sansoni, Firenze 1942, p. 34 “La composizione di un quadro è per lui [Piero] composizione prospettica; lo sconfinamento dell'Alberti dalla composizione dei piani all'invenzione retorica, che lascia perplesso il lettore del *Della Pittura* fin dove per bocca dell'Alberti parla il letterato e fin dove il pittore, non si lascia qui nemmeno supporre. Di modo che proprio il *De Prospectiva pingendi* che pone come base la necessità e quasi la identificazione della prospettiva con la pittura ci può essere testimonio della metafisica geometrica del Quattrocento, per cui senso del mondo è misurabilità e proporzione”.

<sup>38</sup> Giusta Nicco Fasola, *Introduzione...*, cit., p. 26-7

<sup>39</sup> F. Padovani, *Cinema. Alla ricerca degli antenati*, Pilotto, Feltre 1995, p. 25

Da questa differenza derivarono due “anime” della prospettiva: quella geometrica, astratta e costruttivista nel primo caso, e quella osservativa, concreta e riproduttivista del secondo<sup>40</sup>.

Per cui con Leonardo da Vinci si segnava la fine della prospettiva astratta del Quattrocento. Cessando di essere la chiave dell’universo<sup>41</sup> fu sostituita da una concezione empirica-fenomenica<sup>42</sup>, punto di partenza da cui derivò la sua distinzione tra *perspectiva artificialis* e *naturalis*.

In definitiva, attraverso Leonardo, si attuò “il passaggio da una concezione dello spazio chiuso, (la prospettiva astratta), cioè basata sulla costruzione di uno spazio misurabile<sup>43</sup>, regolato da precise leggi geometriche e astratto dalla vita reale; ad una visione universale che tutto comprende (la prospettiva empirico-fenomenica), fondata su uno spazio, sempre regolato da norme geometriche, ma che riproduce la realtà naturale”, contribuendo al trapasso “dalla concezione geometrica chiusa dell’universo (...) a quella dinamica, illimitata”<sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> Ruggero Eugeni, *Analisi...*, cit., p. 263-4

<sup>41</sup> Di questo concetto e quindi del significato della prospettiva nella filosofia quattrocentesca si tratterà nel sottoparagrafo successivo

<sup>42</sup> Giusta Nicco Fasola, *La nuova spazialità*, in AA.VV., *Leonardo. Saggi e Ricerche*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1954, p. 301

<sup>43</sup> La cosiddetta *scatola cubica* di cui parlano Ernst H. Gombrich, in *The Image and the Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*, Phaidon Press Limited, Oxford 1982, tr. it. *L'Immagine e l'Occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1985, p. 246 (*scatola d'osservazione*), e Pierre Francastel, in *Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au Cubisme*, Audin Editeur, Lyon 1951, tr. it. *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Einaudi, Torino 1978, pp. 58-9 (*spazio cubico*)

<sup>44</sup> Giusta Nicco Fasola, *La nuova spazialità...*, cit., p. 298. Per questo punto vd. il sottoparagrafo II.1.4, dove si tratta la distinzione tra prospettiva quattrocentesca e settecentesca

Prima di passare ad analizzare il significato che assunse la costruzione prospettica nella filosofia quattrocentesca, si deve affrontare una questione che è stata dibattuta nell'ultima metà del secolo XIX: la conoscenza o meno della prospettiva lineare da parte degli antichi greci e latini e, di conseguenza, se Filippo Brunelleschi l'abbia ideata, portando a compimento scoperte frammentarie precedenti, o, invece, abbia soltanto ridato luce a conoscenze già acquisite fin dall'antichità.

Tale dibattito<sup>45</sup> ha diviso gli studiosi di prospettiva in due linee di pensiero: da un lato Erwin Panofsky, seguito da A.M.G. Little, Miriam Schild Bunim, Pierre Francastel e John White<sup>46</sup>, fautori della non conoscenza e della differenza fra visione reale e visione prospettica; dall'altro H.G. Beyen e Decio Gioseffi<sup>47</sup>.

Secondo Gioseffi, che aveva preso le mosse da un saggio del Beyen del 1939<sup>48</sup>, la prospettiva lineare sarebbe stata conosciuta già al tempo dei greci e degli antichi romani<sup>49</sup>. Tale tesi era basata su due passi contenuti nel *De architectura* del famoso

---

<sup>45</sup> Per un approfondimento maggiore si rimanda a Marisa Dalai Emiliani, *La questione...*, cit.

<sup>46</sup> Erwin Panofsky, *Die Perspektive als «Symbolische Form»*, B.G. Teubner, Leipzig – Berlin 1927, tr. it. *La Prospettiva come «Forma Simbolica» e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1984; A.M.G. Little, *Perspective and Scene Painting*, in *The Art Bulletin*, XIX, 1937, pp. 486-95; Miriam Schild Bunim, *Space in Mediaeval Painting and the Forerunners of Perspective*, Columbia University, New York 1940 (Tesi di Laurea); Pierre Francastel, *op. cit.*; John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1957, tr. it. *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*, Il Saggiatore, Milano 1971

<sup>47</sup> Una linea intermedia tra queste due “fazioni” è rappresentata da Ernst H. Gombrich con il suo principio del *testimone oculare* che espone nel testo *L'immagine e l'occhio...*, cit. pp. 302-7, secondo il quale “ogni oggetto è rappresentato come se lo si osservasse dallo stesso punto di vista”.

<sup>48</sup> H.G. Beyen, *Die Antike Zentralperspektive*, in *Archäol. Anzeiger des Jahrbuch des deutschen archäol. Instituts*, 1939, pp. 47-72

<sup>49</sup> Decio Gioseffi, p. 46 “le nostre conclusioni sono pertanto quelle del Beyen: in pratica come in teoria gli Antichi conobbero la prospettiva: la nostra prospettiva. La dissero i Greci «ottica scenografica» e

architetto romano Vitruvio<sup>50</sup> che, secondo lo studioso, erano da considerare la migliore e più esatta definizione della prospettiva centrale che mai fosse stata data<sup>51</sup>.

Inoltre Gioseffi, attraverso un'analisi storica della costruzione prospettica dai greci fino ai cubisti, ritenne di aver dimostrato come “la visione delle immagini prospettiche fosse teoricamente identica alla visione della corrispondente realtà”<sup>52</sup>.

Non è obiettivo di questa ricerca evidenziare errori o ipotesi valide, data la mancanza di specifiche competenze; ma risulta molto suggestivo riportare la riflessione di Marisa Dalai che conclude il suo saggio sulla storia degli studiosi della prospettiva del XIX e XX secolo: “Ma utile ci sembra citarne [riguardo al testo di Gioseffi] (...) l'assioma fondamentale: quadro prospettico e visione naturale di un oggetto coincidono, dando luogo ad una medesima immagine retinica – purché, *s'intende*, in entrambi i casi vi sia *visione monoculare e a occhio immobile e dalla giusta distanza*”<sup>53</sup>.

Il senso di tutte le indagini e le ricerche sin qui ricordate, il senso soprattutto della sottile analisi condotta dal Panofsky sulla specificità dello spazio prospettico e sul

Vitruvio, più brevemente «scenografia». Cfr. Decio Gioseffi, *Continuità della Prospettiva da Democrito a Brunelleschi*, in Clemens Krause (a cura di), *cit.*

<sup>50</sup> I.II.2: “Scenographia est frontis et laterum abscondentium adumbratio ad circinque centrum omnium linearum responsus”. VII, *praef.* 11: “Namque primum Agatharcus Athenis Aeschylo docente tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extentionem certo loco centro constituto lineas ratione naturali respondere, uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscondentia alia prominentia esse videantur”

<sup>51</sup> Gioseffi, *op. cit.*, pp. 20-1

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 125

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 8

concetto di spazio che vi trova espressione, stanno precisamente al di là di questo *purché*”<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Marisa Dalai Emiliani, *La questione...*, cit., pp. 132-3. Inoltre sul rapporto tra visione monoculare e visione binoculare si rimanda a Gregory Richard L., *Eye and Brain. The Psychology of Seeing*, Fourth Edition, Weidenfeld and Nicolson, London 1990, tr. it. *Occhio e Cervello. La Psicologia del Vedere*, Raffaello Cortina, Milano 1991, pp. 187-208; ed anche a Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris 1945, pp. 270-302

### II.1.3 L'uomo, il mondo.

La prospettiva, come abbiamo visto nel sottoparagrafo precedente, è un sistema di rappresentazione della realtà, attraverso la quale lo spazio che vi viene raffigurato è regolato secondo linee convergenti verso il punto di fuga. In tal modo ogni elemento all'interno del quadro risulterebbe regolabile secondo il volere dell'artista.

Quindi la prospettiva rappresenterebbe il “trionfo dell'uomo che si costruisce il proprio mondo, con la sua mente chiara e l'azione precisa”<sup>55</sup>.

Tale caratteristica, propria della prospettiva, potrebbe essere assimilabile alla concezione dell'uomo, propria della filosofia rinascimentale, che è espressa nel famosissimo testo di Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*.

In questo testo il filosofo modenese, ideando il discorso tra Dio ed Adamo, scrisse: “Tu [uomo], non costretto (...) da nessun limite, te lo porrai secondo la libera volontà che io ti conferisco. Ti posi al centro del mondo, perché tu potessi, da qui, più facilmente osservare intorno a te tutto ciò che vi è in esso. Non ti creammo né celeste né terrestre, né mortale né immortale, affinché tu, quasi figulo od artefice libero ed indipendente di te stesso, ti possa dare quella forma che tu ti sarai scelta”<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Giusta Nicco Fasola, *La nuova...*, cit., p. 294. Inoltre è interessante riportare quanto afferma Giorgio Bucciarelli in *Rappresentazione e misura dello spazio nel metodo della prospettiva*, in Clemens Krause (a cura di), *op. cit.*, p. 80, secondo il quale “l'uso dello strumento prospettico come modello simbolico di rappresentazione della realtà e come verifica indispensabile dell'unificazione dello spazio, caratterizza (...) l'Umanesimo italiano”.

<sup>56</sup> Citazione tratta da Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, (G.B.) Teubner, Leipzig 1927, tr. it. *Individuo e Cosmo nella filosofia del Rinascimento*, La Nuova Italia, Bologna 1967, p. 138



Dal discorso di Pico, risulterebbe che “l’uomo, (...) unico fra le creature, è stato posto al confine di due mondi [bestiale e divino<sup>57</sup>] e con una natura non predeterminata, ma costituita in modo tale che fosse lui stesso a plasmarsi e scolpirsi secondo la forma prescelta. E così, l’uomo può elevarsi alla vita della pura intelligenza ed essere come gli angeli, e addirittura può salire ancora più in alto. *La grandezza e il miracolo dell’uomo sta, dunque, nell’essere artefice di se medesimo, auto – costruttore*”<sup>58</sup>.

Si potrebbe riallacciare questa definizione alla prospettiva che “ha permesso e simboleggiato la libertà dell’uomo di affrontare vaste distanze, la liberazione dall’interpretazione teologica dello spazio. (...) Per fare questo ha scoperto la omogeneità dello spazio<sup>59</sup>, che è diventato veramente universalissima categoria, al di sopra degli oggetti e delle differenti realizzazioni”<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> *Ibidem*

<sup>58</sup> Giovanni Reale e Dario Antiseri, *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*, La Scuola, Brescia 1987, p. 56

<sup>59</sup> Che cosa sia lo spazio omogeneo viene chiarito da Erwin Panofsky, *op. cit.* p. 40, dove afferma che “l’omogeneità dello spazio geometrico si fonda (...) sul fatto che tutti i suoi elementi, i ‘punti’ che si raccolgono in esso, non sono altro che contrassegni di posizione i quali tuttavia, al di fuori di questa relazione, della ‘posizione’ in cui si trovano gli uni rispetto agli altri, non possiedono un contenuto autonomo. Il loro essere si risolve nel loro rapporto reciproco: è un essere puramente funzionale e non sostanziale”. Inoltre è utile riportare una riflessione di Chastel, *cit.*, in Marisa Dalai Emiliani (a cura di), *op. cit.*, p. 55, dove viene affermato che “la notion de l’espace continu, homogène et isotrope, défini négativement par rapport à l’étendue concrète, est indispensable pour élaborer la vue dite perspective”.

Per maggiore completezza cfr. anche Giusta Nicco Fasola, *Lo svolgimento...*, *cit.*, pp. 60-2

<sup>60</sup> Giusta Nicco Fasola, *La nuova...*, *cit.*, p. 294

Il pensiero di Pico della Mirandola non era comunque isolato ma si inseriva al termine e quasi come conclusione della riflessione filosofica sviluppatasi durante tutto il XV secolo<sup>61</sup>.

Questa riflessione ebbe come primo grande artefice Niccolò Cusano che, attraverso il passaggio da una concezione della struttura dell'universo metafisica ad una matematica, permise di arrivare proprio allo spazio omogeneo, condizione della prospettiva lineare.<sup>62</sup>

Infatti Cusano rappresentò lo spartiacque tra la *filosofia medievale*, che fondava la sua speculazione su una netta divisione tra mondo divino e mondo terrestre, e la *filosofia rinascimentale*, che non fece più questa separazione, ma riteneva anzi che “ciascun essere riassume l'universo intero e Dio”<sup>63</sup>.

Tale conquista della filosofia rinascimentale portò Cusano alla formulazione della concezione dell'uomo come microcosmo, cioè “l'uomo considerato nella sua essenza, include in sé la totalità delle cose. In lui in quanto microcosmo, concorrono tutte le fila del macrocosmo”<sup>64</sup>. Quindi “se l'uomo, quale microcosmo, comprende in sé la natura di tutte le cose, allora la sua redenzione, il suo elevarsi alla divinità include l'elevarsi di tutte le cose”<sup>65</sup>.

---

<sup>61</sup> Dato che non è obiettivo di questo lavoro l'affrontare in maniera esaustiva la filosofia rinascimentale, ma soltanto trovare dei nessi tra questa e la prospettiva, per un'analisi più approfondita di questo periodo si rimanda ai testi di Cassirer, *cit.*, e a Eugenio Garin, *Medioevo e Rinascimento*, Laterza, Bari 1954 che qui verranno utilizzati, ed inoltre a K. Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, tr. it. *Riforma, Rinascimento, Umanesimo*, Sansoni, Firenze 1935 e a C. Vasoli, *Umanesimo e Rinascimento*, Palumbo, Palermo 1977

<sup>62</sup> Giusta Nicco Fasola, *Introduzione...*, p. 30

<sup>63</sup> G. Reale e D. Antiseri, *op. cit.*, p. 44

<sup>64</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, p. 68

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 69

Senza approfondire la riflessione di Cusano, da questi brevi accenni appare come l'abissale distanza che separava l'uomo medievale da Dio, fosse stata finalmente colmata, dato che "fra il principio creatore e il creato, fra Dio e la creatura sta lo spirito dell'umanità, *humanitas*, che è ad un tempo creatore e creatura"<sup>66</sup>.

Di conseguenza "c'è un passaggio dalla visione dell'essere conchiuso nella sua realtà all'uomo poeta, che vuol dire creatore. All'uomo che non ha da contemplare un ordine dato, da attuare un'essenza eterna, ma che ha dinanzi infinite possibilità; *che è infinite possibilità*. Il mondo, lungi dall'essere fisso entro forme cristallizzate, è plasmabile in guise sempre nuove, e non c'è necessità che non s'incrinino [come nell'epoca medievale], non forma che non si trasformi; e libertà d'uomo indica un essere il cui volto non è mai definito"<sup>67</sup>.

Appurato che una grande scoperta del pensiero rinascimentale sia stata la libertà concessa all'uomo e di conseguenza la sua creatività<sup>68</sup>, va però precisato che questo sviluppo non avvenne in alternativa o addirittura contro Dio, tutt'altro. Infatti solo "mediante la libertà (...) l'uomo può assimilarsi a Dio, può diventare il ricettacolo di Dio"<sup>69</sup>, per cui "Dio è l'artefice che conia le monete, ma lo spirito umano ne determina il valore"<sup>70</sup>.

Le riflessioni di Cusano, quindi, riuscirono a vincere lo spirito ascetico medievale e portarono alla scomparsa della sfiducia nel mondo. Anzi, lo spirito umano, solo quando si rapporta senza prevenzione al mondo, può conquistare sé stesso e la misura delle

---

<sup>66</sup> *Ibidem*

<sup>67</sup> Eugenio Garin, *La crisi del pensiero medievale*, in Id., *Medioevo e Rinascimento*, cit., p. 38

<sup>68</sup> A questo riguardo è molto significativa un'affermazione di Garin in *Interpretazioni del Rinascimento*, in Id., cit., p. 93, dove definisce la metafisica dell'uomo creatore come la parola più profonda di tutto il Rinascimento

<sup>69</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, p. 74

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 75

proprie forze. Quindi la natura sensibile e la conoscenza sensibile non sono più qualcosa di basso, ma rappresentano il primo stimolo di ogni attività dell'intelletto<sup>71</sup>.

Questo è, grosso modo, il grande insegnamento di Niccolò Cusano che rappresentò per l'epoca e per la filosofia italiana un risultato non fissato e stabile, ma ispirò nuove tendenze ed impulsi, in poche parole un nuovo orientamento.

Verso questa nuova direzione di pensiero si diresse Marsilio Ficino, il quale mostrò notevoli punti di contatto con il filosofo di Cues.

Infatti, se per Cusano la redenzione degli uomini non aveva solo il significato di una liberazione dell'uomo dal mondo, ma si estendeva invece a tutte le cose (in quanto l'uomo è microcosmo), similmente Marsilio Ficino riteneva l'anima come il «centro» spirituale del mondo, come il terzo «regno» tra il mondo intelligibile e quello del sensibile. In tal maniera l'anima risultava contenere il superiore senza abbandonare l'inferiore, così da essere rivolta a tutte quanti le parti che compongono il macrocosmo, senza esaurirsi o irrigidirsi esclusivamente in una sola di tali direzioni<sup>72</sup>.

Quindi la libertà, in qualunque direzione si volga, è comunque garantita, infatti l'anima “non viene né prostrata nel sensibile, per opera di un fato che la sopraffaccia, di una pura violenza della natura; né viene elevata al soprasensibile per opera della grazia divina, ch'essa deve accogliere solo passivamente”<sup>73</sup>.

Anche su questo punto Ficino era molto vicino a Cusano che riteneva che “nella libertà dell'uomo è posta la scelta di volere o non volere essere se stesso; e solo quando egli si decida autonomamente nel primo caso, Dio gli si concede. La scelta, l'ultima istanza è posta nell'uomo”<sup>74</sup>.

---

<sup>71</sup> *Ibidem*

<sup>72</sup> E. Cassirer, *op. cit.* p. 107

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 108

<sup>74</sup> *Ibidem*

Partendo da questo concetto Ficino sviluppò tutto il suo discorso.

Innanzitutto, l'uomo prenderebbe coscienza della propria grandezza quando supera la diffidenza verso la propria natura; così facendo scompare anche la diffidenza verso il mondo. Di conseguenza l'autoaffermazione dell'uomo diverrebbe anche affermazione del mondo. Qui interviene l'artista. Il mondo sensibile non è più da disprezzare, ma viene accolto per la sua bellezza che non nasce dal mondo sensibile stesso, ma è fondata sul fatto che il mondo diventa sia il medio sul quale si esercita la libera forza creativa dell'uomo, sia il medio nel quale questa si riconosce tale<sup>75</sup>.

Quindi, rispetto all'uomo medievale “puro contemplante, che deve estenuare la sua carne e la sua passione, e farsi cieco ad ogni seduzione di vita, (...) si leva l'esaltazione dell'ideale ermetico ove la volontà, l'opera, l'atto, produce e dissolve le forme, crea e si ricrea, si muove liberamente proteso nel futuro in un infinito di possibilità, in *un'apertura senza confini*”<sup>76</sup>.

Perciò l'uomo possiede una totale libertà, ma la fortuna, il destino che influenza hanno? L'uomo riesce a guidare anche loro, procedendo sulla strada da lui stesso segnata, attraverso “la fortezza, [cioè] la forza della virilità in genere, la forza della volontà umana, che diviene la soggiogatrice del destino, la «domatrice della Fortuna»”<sup>77</sup>.

A questo riguardo, è molto significativa la visione dell'iconografia rinascimentale dove la Fortuna, che in epoca medievale era rappresentata come una *ruota* che ora innalza l'uomo e ora lo sprofonda nell'abisso, assume invece l'immagine di una *vela*, dove è l'uomo a reggere il remo della barca<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> *Ivi*, pp. 109-10

<sup>76</sup> E. Garin, *Magia e Astrologia nel Rinascimento*, in *Id.*, *op. cit.*, p. 168

<sup>77</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, p. 122

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 125

Tale capacità umana, presente nell'iconografia dell'epoca, si può riscontrare anche sfogliando alcuni testi letterari.

Ad esempio Machiavelli nella sua opera *Il Principe*, afferma come “la fortuna sia arbitra della metà delle azioni nostre, ma che etiam lei ne lasci governare l'altra metà, o presso, a noi”<sup>79</sup>. Tuttavia l'uomo può dirigere a suo favore anche la metà del destino che non ha nelle proprie mani, dato che “la fortuna è donna, ed è necessario, volendola tenere sotto, batterla e urtarla”<sup>80</sup>.

Ed anche per Leon Battista Alberti “il torrente della Fortuna non trascina colui che, affidandosi alle proprie forze, si apre in questo, come abile nuotatore, la sua via”<sup>81</sup>.

In particolare le forze di cui parla Alberti si riferiscono alla greca *areté*, ossia “quell'attività peculiare dell'uomo che lo perfeziona e ne garantisce la supremazia sulle cose”<sup>82</sup>, la quale, “se considerata ed esercitata in modo realistico e non in modo velleitario, la vince sulla fortuna”<sup>83</sup>.

Se poi si torna a leggere Pico della Mirandola, si trova l'esaltazione delle capacità dell'uomo contro ogni tipo di destino; infatti afferma che “i miracoli dello spirito sono più grandi del cielo [il destino]... Sulla terra non vi è nulla di grande tranne l'uomo, e niente vi è di grande nell'uomo fuorché la sua mente e il suo spirito. Se tu ti innalzi ad essi, tu ti elevi al di là del cielo”<sup>84</sup>.

Quindi anche da questi riscontri letterari, oltre che dalle precedenti riflessioni filosofiche risulta come l'uomo rinascimentale, o meglio, la concezione dell'uomo nel

---

<sup>79</sup> Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 130

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 133

<sup>81</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, p. 125

<sup>82</sup> G. Reale e D. Antiseri, *op. cit.*, p. 33

<sup>83</sup> *Ibidem*

<sup>84</sup> Pico della Mirandola, *In astrologiam*, Lib. III, cap. 27, in E. Cassirer, *op. cit.*, p. 126

Rinascimento fosse fondata su tre capisaldi. Innanzitutto la *libertà* assoluta di cui dispone, cioè il suo “essere una possibilità, un’apertura attraverso la quale si celebra l’inesausta ricchezza dell’essere”<sup>85</sup>. Poi la capacità di *dirigere* la propria vita senza essere avvolto nelle spire del destino. Infine la *creatività*, il poter modificare la forma del mondo sensibile, per cui “il fuoco della vita spirituale viene posto, in certo qual modo, là dove «l’idea» si incorpora, là dove la forma non sensibile, che è presente alla mente dell’artista, irrompe nel mondo visibile e si realizza in esso”<sup>86</sup>.

L’uomo rinascimentale, così equipaggiato, si volse verso il mondo che lo circondava, ma “fintanto che, per opera della matematica e del nuovo strumento che questa forniva al pensiero, non furono istituiti determinati criteri della esperienza, mancavano all’empirismo della rinascenza ogni misura oggettiva di valore e ogni principio di scelta per le osservazioni che si moltiplicavano”<sup>87</sup>.

La possibilità veniva fornita all’uomo da Cusano, come si è visto, attraverso la concezione matematica dell’universo, permettendo “di ricondurre la massa incerta dei fenomeni ad una misura determinata e ad una regola fissa, e questo grazie al continuo rapporto tra esperienza e matematica; e di trasformare il casuale empirico in un necessario regolato da leggi”<sup>88</sup>.

Questa trasformazione, cioè la riduzione dello spazio fisiologico allo spazio matematico,<sup>89</sup> risultò permessa dalla prospettiva che “è una di quelle forme simboliche

---

<sup>85</sup> E. Garin, *Magia...*, in Id., *op. cit.*, p. 157

<sup>86</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, p. 111

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 239

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 245

<sup>89</sup> Hauser Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, C.H. Beck, München 1955, tr. it. *Storia sociale dell’Arte*, Einaudi, Torino 1982, vol. I, p. 304

[di cui parla Ernst Cassirer] attraverso le quali «un particolare contenuto spirituale viene connesso a un concreto segno sensibile e intimamente identificato con questo»<sup>90</sup>.

Che la prospettiva fosse non un elemento relativo al solo campo dell'arte, ma anche alla riflessione sull'uomo e sul mondo propria del Quattrocento, è spiegato chiaramente da Giusta Nicco Fasola quando afferma che “la codificazione geometrica della visione vuol portare all'assolutamente esatto, all'oggettivo, togliendo le irregolarità, le incertezze di una veduta casuale, alla buona.

Per altra parte la costruzione prospettica ha un senso soltanto in relazione al punto di vista; la posizione dell'osservatore varia del tutto le misure, l'aspetto della rappresentazione e in questo senso la prospettiva del Rinascimento è una conquista del soggettivo, anzi non tanto una presa di possesso del mondo esterno, quanto *una estensione in esso dell'efficacia umana*, una determinazione individuale nei rapporti tra mondo e coscienza. (...) Diremo col Panofsky che nel Rinascimento lo spazio psico-fisiologico fu ridotto in spazio matematico, onde la oggettivazione del soggettivo. (...) Nel Quattrocento essa [la prospettiva] è indissolubile, non dalla pratica o dalla scienza, ma dalla visione dell'universo geometricamente idealizzato che si traduce in rapporti di necessità, volti a ricostruire nel sistema del quadro la divina perfezione del cosmo.”<sup>91</sup>

Si può considerare, di conseguenza, la prospettiva “ad un tempo come un trionfo del senso della realtà distanziante e obiettivante, oppure come un trionfo della volontà di potenza dell'uomo che tende ad annullare ogni distanza; sia come un consolidamento e una sistematizzazione del mondo esterno, sia come un ampliamento della sfera dell'io”<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> E. Panofsky, *op. cit.*, p. 50

<sup>91</sup> G. Nicco Fasola, *Introduzione...*, cit., pp. 29-30

<sup>92</sup> E. Panofsky, *op. cit.*, p. 72



Perciò, la prospettiva si inserirebbe nella filosofia rinascimentale, fondata sulla libertà dell'uomo di decidere liberamente del proprio destino, come la capacità umana di razionalizzare lo spazio, cioè di oggettivare la soggettività del proprio sguardo mediante artifici grafici<sup>93</sup> e, quindi, di controllare lo spazio da lui stesso scelto come rappresentazione della realtà.

Nell'ambito del pensiero rinascimentale va comunque sottolineata l'importanza che assunse la *magia*. Questa venne ad assumere una posizione centrale tra le attività umane “in quanto proprio in essa si esprime in modo quasi esemplare quella divina potenza dell'uomo (...). L'uomo centro del cosmo è appunto l'uomo che, afferrato il ritmo segreto delle cose, si fa sublime poeta, ma, come un Dio, non si limita a scrivere parole d'inchiostro su carte caduche, bensì inscrivere cose reali nel grande e vivente libro dell'universo”<sup>94</sup>.

In sostanza l'uomo, attraverso l'opera magica, diveniva “signore non solo della propria forma, ma (...) di tutto il mondo delle forme, che [poteva] combinare, trasformare, rinnovare”<sup>95</sup>.

Comunque, la magia per l'uomo rinascimentale aveva connotati di individualità, di segretezza, di improvvisa illuminazione.

Francesco Bacone<sup>96</sup>, uno dei traghettatori del pensiero cinque – seicentesco dalla magia rinascimentale alla scienza moderna, combatté aspramente queste caratteristiche della magia che, secondo il filosofo inglese, aveva in comune con la scienza solo il tentativo da parte dell'uomo di rendersi padrone della natura e di trasformarla dalle fondamenta, ma della quale andava rifiutato l'ideale umano legato a questo tentativo, cioè ogni

---

<sup>93</sup> Ruggero Eugeni, *L'analisi...*, cit., p. 269

<sup>94</sup> E. Garin, *Magia...*, cit., in Id., *op. cit.*, p. 151

<sup>95</sup> E. Garin, *Interpretazioni...*, cit., in Id., *op. cit.*, p. 100

<sup>96</sup> Cfr. Francesco Bacone, *Scritti filosofici*, trad. it. a cura di P. Rossi, UTET, Torino 1975

atteggiamento rivolto a sostituire le «illuminazioni» di un singolo allo sforzo organizzato dell'intero genere umano e tendente quindi a porre la scienza a servizio di un singolo invece che a servizio della specie umana<sup>97</sup>.

In breve la scienza per Bacone “non *era* una serie di pensieri annotati, ma pensiero metodico e sistematico; (...) non *era* semplice appello all'esperienza, non *era* solo rigetto delle autorità, non *era* solo osservazione anche se dettagliata; (...) non *era* intuizione di un genio singolo e solitario, ma *era* ricerca collettiva e istituzionalizzazione della ricerca in forme (...) specifiche. E soprattutto il sapere scientifico non *era* opera di illuminati o di eccezionali sapienti, ma *era* prodotto e opera umana che tende a migliorare il modo di pensare e le condizioni di vita dell'intero genere umano”<sup>98</sup>.

Si è voluto mettere in evidenza il rapporto tra magia e scienza moderna per far meglio cogliere la differenza che esiste fra l'uomo rinascimentale, che si riteneva padrone del mondo anche con l'ausilio della *magia*, e l'uomo illuministico che si considerava sempre in grado di governare il mondo, ma attraverso la *tecnica*, derivante dal metodo scientifico sviluppato da Bacone ed in seguito da Cartesio.

Nella lingua italiana il termine *magia* indica “l'arte o la scienza occulta che suppone di trarre dalle forze naturali effetti straordinari mediante tecniche misteriose e segrete, atte anche a dominare forze superumane o demoniache”<sup>99</sup>; invece il lemma *tecnica*<sup>100</sup> rappresenta il complesso delle norme da seguire nel praticare un'arte, un mestiere, una

---

<sup>97</sup> Rossi Paolo, *Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza*, Laterza, Bari 1957, p. 104

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 112-3

<sup>99</sup> Salvatore Battaglia (a cura di), *op. cit.*, vol. IX, p. 442

<sup>100</sup> A causa della non ancora avvenuta uscita del volume del Battaglia relativo alla lettera T, siamo costretti ad utilizzare un altro dizionario

scienza; in particolare viene descritta come l'applicazione nel dominio pratico della realtà della scienza<sup>101</sup>.

Tale differenza risulta molto interessante se riferita alla filmografia kubrickiana.

In particolare, come suggeritomi dal semiotico Eugeni, i personaggi kubrickiani sarebbero molto più *illuministici* che *rinascimentali*, ritengono cioè di poter governare il loro destino non tanto attraverso la magia quanto mediante la tecnica.

Infatti, analizzando i film del regista americano da un punto di vista narrativo si avrebbe conferma che nessun personaggio fa ricorso alla magia o a mezzi soprannaturali per raggiungere i propri scopi, ma segue delle regole ben precise.

Lo stesso Jack, in *The Shining* (il film più “magico” di Kubrick), viene sì spinto da forze sovranaturali a uccidere Wendy e Danny, ma il compimento di tale azione viene lasciato alle sue capacità individuali: deve infatti scegliere lui la tecnica da seguire. Inoltre Danny, all'interno del labirinto, riesce a sfuggire a Jack, non attraverso l'aiuto di incantesimi (la magia), dato che lo shining che possiede non gli fornisce tali poteri, ma grazie all'abilità di lasciare le sue impronte camminando all'indietro (la tecnica).

Se però si analizza l'impianto visivo del suo cinema si potrebbero notare delle differenze rispetto alla struttura narrativa.

Questo dipenderebbe da uno stilema visivo peculiare nel suo cinema: la prospettiva.<sup>102</sup>

Infatti il tipo di costruzione prospettica utilizzato da Kubrick sarebbe assimilabile molto più a quello rinascimentale che a quello illuministico<sup>103</sup>.

---

<sup>101</sup> Fernando Palazzi, *op. cit.*, vol. II, p. 922

<sup>102</sup> A riprova di tale affermazione, nel paragrafo II.2 verranno forniti numerosi esempi

<sup>103</sup> A questo riguardo è utile fare riferimento ad una riflessione di Sandro Bernardi, *op. cit.*, p. 35, dove sostiene, riferendosi in particolar modo al film *Barry Lyndon* (1975), che la costruzione di uno spazio statico, prospettico, “corrisponde in un certo senso alla visione extratemporale *rinascimentale*. Quello della pittura italiana, secondo Simmel [*Il volto e il ritratto, saggi sull'arte*, Bologna 1975, p. 142], era

Si cercherà quindi di evidenziare cosa differenzia queste due costruzioni, per poi soffermarci sul tipo di prospettiva presente nel cinema di Kubrick.

---

infatti un «realismo concettuale», garantito non dall'analogia, ma dalla proporzione geometrica. Un realismo quindi elaborato e costruito simbolicamente, secondo calcoli proporzionali”.

## II.1.4 Dissimili prospettive

Una chiarificazione preliminare delle caratteristiche dello spazio rinascimentale creato dalla prospettiva si ha se si legge quanto scrive Francastel al riguardo: “Nel pensiero matematico del principio del Quattrocento v’era un inconsapevole conflitto tra l’idea dello *spazio chiuso, cubico*, e quella dello spazio aperto che comprende egualmente gli oggetti prossimi e distanti ed esclude ogni riproduzione identica per riduzione di scala o eliminazione del piano retrostante. Non è vero che nella pittura del quattrocento le due tendenze si siano ravvicinate: *la prima tendenza ha trionfato*”<sup>104</sup>.

Quindi lo spazio del rinascimento appare situabile in una struttura chiusa, cubica, regolata e matematicamente strutturata secondo un ordine di precisione, controllo, armonia e proporzione, dato che la “proporzione metrica fu il principio guida dell’ordine [rinascimentale]”<sup>105</sup>.

Insomma “la prospettiva rinascimentale è un metodo per rappresentare, controllare ed eventualmente modificare lo spazio fisico, (...) serve ad unificare, in una trama di riferimenti geometrici oggettivi, i vari sistemi di rappresentazione e di *controllo* dell’ambiente fisico, utilizzando i trattati di ottica della seconda metà del Trecento ma generalizzandoli e rendendoli applicabili all’esperienza concreta”<sup>106</sup>.

Tralasciando altre suggestioni soffermiamo ora la nostra attenzione sul Settecento e sulla prospettiva utilizzata all’epoca, sapendo che ormai il metodo scientifico, e l’uomo “tecnico” erano già entrati nella dimora della civiltà.

---

<sup>104</sup> Pierre Francastel, *Lo spazio figurativo...*, cit., p. 59. Cfr. anche Giusta Nicco Fasola, *La nuova spazialità*, cit., p. 298, ed anche nota n° 201 di questo saggio

<sup>105</sup> Wittkower Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Academy Editions, London 1962, tr. it. *Principi Architettonici nell’Età dell’Umanesimo*, Einaudi, Torino 1996

<sup>106</sup> Leonardo Benevolo, *La cattura dell’infinito*, Laterza, Bari 1991, p. 7

Innanzitutto va notato che con la costruzione geometrica della prospettiva centrale, Alberti e Brunelleschi introdussero l'infinito in pittura, con la particolarità che tale costruzione rappresentava l'infinitamente grande mediante l'infinitamente piccolo, e causava la *conversione* più che l'espansione del mondo<sup>107</sup>.

Solo più tardi la pittura tentò di trasmettere l'esperienza di uno spazio senza limite<sup>108</sup> e precisamente quando “dalla fine del secolo XVI alla fine del XVII cambiò l'idea del mondo, e cambiò senso la parola «infinito»: da limite del mondo, metafisico o religioso, divenne una parte del mondo, esplorabile dalla ricerca scientifica e virtualmente praticabile”<sup>109</sup>.

Questo mutamento di pensiero è confrontabile con un episodio della storia dell'architettura, per cui “fra la metà del secolo XVII e la metà del XVIII [si palesò] il tentativo di rappresentare fisicamente l'infinito coi mezzi della *prospettiva*; di inoltrarsi, coi mezzi visivi tradizionali, nel campo ancora inesplorato della grande dimensione e di dilatare la rappresentazione prospettica fino alla massima misura percepibile”<sup>110</sup>.

Un piccolo passo indietro è utile per meglio comprendere questo tipo di evoluzione.

La concezione dello spazio<sup>111</sup>, dal Rinascimento in poi, perse via via le sue caratteristiche di corporeità, di legame con la realtà fisica, fino a giungere, alla fine del

<sup>107</sup> Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, Regents of the University of California, Berkeley – Los Angeles 1969, tr. it. *Il Pensiero Visivo*, Einaudi, Torino 1974, p. 338

<sup>108</sup> *Ibidem*

<sup>109</sup> L. Benevolo, *op. cit.*, p. 3. Inoltre cfr. Martin Kemp, *op. cit.*, p. 106, dove viene spiegata la nuova funzione della prospettiva all'interno della “rivoluzione scientifica”

<sup>110</sup> L. Benevolo, *op. cit.*, p. 3

<sup>111</sup> Per una magistrale e più esauriente analisi concernente lo sviluppo della concezione dello spazio e dei suoi limiti si rimanda a Alexandre Koyré, *From the closed world to the infinite universe*, John Hopkins University Press, Baltimore 1957, tr. fr. *Du monde clos à l'univers infini*, Presses Universitaires de France, Vendôme 1962

Cinquecento, ad essere privato di ogni connotazione corporea. Questo compimento finale del pensiero venne sancito da Cartesio, nei *Principia Philosophiae* del 1644, con la famosa definizione del mondo come *res extensa*, contrapposto alla mente umana considerata *res cogitans*<sup>112</sup>.

Questa distinzione cartesiana tra il pensiero e la materia estesa aprì la “possibilità di un rapporto diverso con Dio, non mediato attraverso il mondo fisico, (...) la quale partiva da un impegno interiore e imparava a fare a meno di ogni garanzia esterna”<sup>113</sup>.

Questa trasformazione provocò un’ampia modifica nella cultura visiva, soprattutto per quanto riguardava la prospettiva. Infatti questa “restò la forma mentale connaturata agli artisti e ai tecnici di questo periodo, ma perse la funzione di inquadramento [e di controllo] delle figure visibili nel sistema gerarchico tradizionale, e divenne una costruzione geometrica neutrale, che si svolgeva nel nuovo spazio indifferenziato e poteva esser descritta in termini puramente matematici”<sup>114</sup>.

Ne derivò che “il punto di fuga da riferimento strutturale divenne un traguardo accessibile in linea di principio, che poteva essere avvicinato ed esplorato coi mezzi disponibili. Era un’impresa contraddittoria, perché inseguiva un traguardo irraggiungibile, ma l’esplorazione razionale del mondo aveva trovato una nuova sede nella ricerca scientifica, e l’esperienza artistica (...) coltivava insieme a molte altre follie il tentativo di catturare l’infinito”<sup>115</sup>.

---

<sup>112</sup> R. Benevolo, *op. cit.*, p. 25

<sup>113</sup> *Ivi*, pp. 27-8

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 28

<sup>115</sup> *Ibidem*

Questa nuova sfida fu rappresentata nel mondo europeo, nei secoli XVII e XVIII, dalla progettazione dei giardini<sup>116</sup>, basata sulla prospettiva rinascimentale, ma resa possibile dall'unificazione del campo prospettico fino all'infinito<sup>117</sup>, attraverso la quale “la cultura artistica non cercava (...) di rappresentare i risultati di quella scientifica, ma correva dietro al dibattito in corso restando nel suo campo: lasciava cadere le limitazioni metriche ereditate dalla tradizione, e tentava l'avventura di saggiare sperimentalmente i suoi limiti costituzionali, dilatando gli allestimenti fisici fin dove lo permettevano le capacità umane di percezione e di movimento”<sup>118</sup>.

Questa immensa sfida umana si interruppe intorno alla metà del XVIII secolo, quando “la corsa verso la grande dimensione proseguì, ma perse il contatto con la percezione visiva su cui si fondava la cultura prospettica, e si svolse nel mondo astratto della rappresentazione mentale”<sup>119</sup>.

In conclusione, la prospettiva che si evidenzia nel periodo illuminista, con la costruzione di immensi giardini, sembrerebbe porsi su un piano diverso rispetto a quella rinascimentale.

Nel Rinascimento il punto di fuga della prospettiva era un elemento che serviva alla costruzione geometrica di uno spazio chiuso, cubico, entro il quale creare e controllare un mondo e farvi svolgere una determinata vicenda.

Nel Settecento, invece, il punto di fuga veniva ormai considerato come l'infinito da raggiungere attraverso, ad esempio, giardini sconfinati, in cui era sì presente la volontà

---

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 4. Questi giardini sono, ad esempio, quelli di Versailles, Chantilly, Badminton, Nymphenburg, Kassel, Torino, Caserta

<sup>117</sup> L. Benevolo, *op. cit.*, pp. 60-1

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 28-9

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 73



dell'uomo di controllare lo spazio, ma d'altra parte era anche evidente la sua inevitabile impossibilità di riuscire nell'impresa, data la vastità di ciò che gli si presentava di fronte.

Preme sottolineare come nel cinema di Kubrick, gli spazi che vengono mostrati non siano mai talmente vasti da non poter essere controllati, o quanto meno gestiti dall'occhio umano. Quindi la prospettiva utilizzata da Kubrick parrebbe evidenziare caratteristiche che sono riconducibili alla prospettiva rinascimentale<sup>120</sup>.

In realtà nella filmografia kubrickiana sono presenti anche alcune scene riprese in prospettiva settecentesca, soprattutto in *Barry Lyndon* (1975), ma sono minime rispetto al numero di sequenze in cui la strutturazione dello spazio cinematografico pare riconducibile al modello della prospettiva quattrocentesca.

---

<sup>120</sup> A questo riguardo sembra di particolare rilievo quanto sostenuto relativamente al film *A Clockwork Orange* da Ruggero Eugeni in *Invito...*, cit., p. 118, “Prima dell’arrivo dei giovani teppisti i due ambienti [la casa dello scrittore Alexander e la clinica dimagrante della signora Weathers] vengono rappresentati mediante inquadrature statiche, centrate, simmetriche, cioè secondo i principi della *prospettiva centrale cinquecentesca*; gli spazi delle due case sono raffigurati come vere e proprie scatole prospettiche rinascimentali”. Si rimanda anche alla nota a piè di pagina n° 103 di questo capitolo dove è riportata la riflessione dello studioso Sandro Bernardi. Cfr. inoltre in questa ricerca il sottoparagrafo concernente i cenni storici sulla prospettiva ed in particolare l’ultima parte.

## II.2 PERSPICERE KUBRICK (da *The Killing* a *Full Metal Jacket*)

Con la finalità di provare come il regista americano abbia creato nella sua filmografia uno spazio riconducibile alla prospettiva quattrocentesca, e quindi alla concezione filosofica che questa comporta<sup>121</sup>, si analizzeranno ora i film di Stanley Kubrick.

Sottolineando come proprio il gran numero di esempi faccia pensare non ad una casualità (d'altra parte aliena da Kubrick, estremo perfezionista e curatore di ogni minimo dettaglio), ma ad una voluta concezione stilistica, si ritiene di dover precisare che l'analisi delle principali scene elencate di seguito verrà effettuata nel quarto capitolo di questo lavoro, in correlazione con le scene in cui è presente una costruzione assimilabile al corridoio (descritte nel terzo capitolo).

Benché, a detta dello stesso regista, il primo “vero” film kubrickiano risulti essere *The Killing*, tuttavia già nel “pretty idiotic” *Killer's Kiss* è possibile ritrovare “a few very good bits”, cioè immagini in cui è presente lo stilema visivo esaminato<sup>122</sup>.

- Davy Gordon, nel suo appartamento, si sta asciugando le mani e attraverso la finestra posta a lato, si vede Gloria Price, nell'appartamento parallelo al suo;
- Davy Gordon e Gloria Price scendono le scale del condominio;
- Davy Gordon scende nella stazione della metropolitana e la strada di superficie si estende in profondità in parallelo ad essa;

---

<sup>121</sup> A questo riguardo è interessante che nel testo di Roberto Lasagna e Saverio Zumbo, *op. cit.*, p. 117, si sottolinei la presenza nei film di Kubrick della “pretesa [dell'uomo] di essere la regione centrale dell'universo”

<sup>122</sup> Sia per questo film, come per gli altri di Stanley Kubrick, le indicazioni generali su dove possa essere ritrovata una costruzione prospettica, sono proposte secondo lo sviluppo narrativo delle singole opere cinematografiche.

- Gloria Price, vista da Davy Gordon, dopo l'incontro di boxe, attraverso le due finestre dei due appartamenti;
- Nell'ufficio di Vincent Rapallo, questo a destra dell'inquadratura, Gloria Price a sinistra e in punto di fuga la luce di una lampada;
- Albert, il manager di Davy, che, in palestra, risponde al telefono e dietro di lui, in profondità, ci sono i pugili che si allenano;
- Gloria che, ripresa dall'alto, sale le scale del dancing;
- Due killer che, scambiando Albert per Davy, lo portano in un vicolo;
- Ripresa della polizia nell'appartamento di Davy, da lui vista attraverso la finestra dell'appartamento di Gloria;
- Davy, dopo essere stato catturato dagli uomini di Vincent Rapallo mentre cercava di liberare Gloria, scappa saltando dalla finestra e corre lungo un vicolo;
- Ripresa della lotta tra Vincent e Davy;
- Gloria che scende le scale della stazione per andare ad abbracciare Davy.

*The Killing:*

- Mike O'Reilly e Martin Unger al bancone del bar, con il piano del bancone che si spinge in profondità e due clienti in punto di fuga;
- Johnny Clay parla con la sua ragazza che si sta allacciando la cintura;
- Martin entra nell'appartamento di Johnny, mentre lui e la sua ragazza si stanno baciando.  
Struttura geometrico – prospettiva divisa su tre piani: Johnny-ragazza / Martin / esterno dell'appartamento visto dalla porta aperta;
- George Peatty e Sherry nel loro appartamento. Lei va verso una luce da comodino mentre lui si sposta di fianco a lei. Punto di fuga rappresentato dalla finestra con tende, sullo sfondo;
- Sherry con Val, il suo amante. La finestra con tende sullo sfondo in punto di fuga;
- Val ripreso tra due lampade;

- Johnny seduto ad un tavolo con gli altri della banda per organizzare il colpo. Lui a destra e George sulla linea del punto di fuga;
- George, picchiato da Mike, Kennan e Johnny, ripreso attraverso la ringhiera del letto;
- Johnny, dopo che George è stato portato via dalla stanza, si trova in prospettiva centrale con la finestra come punto di fuga;
- L'automobile con sopra Mike, Kennan e George che parte sulla strada;
- George parla con Sherry, nel loro appartamento, con finestra con tende in punto di fuga;
- Sherry si arrabbia con George e va verso il letto. Ripresa della stanza con la televisione sul punto di fuga;
- Nel club scacchistico, Maurice Oboukhoff, criticando un giocatore che ha sbagliato una mossa, si trova sulla linea del punto di fuga;
- Johnny scende dalla sua macchina e chiede ad un gestore di un motel delle informazioni. In punto di fuga la vetrina di un negozio;
- Johnny entra ed esce dalla camera del motel;
- Lungo bancone all'aeroporto, con a sinistra gli inservienti e a destra Johnny che compra un biglietto aereo;
- Mike parla con la moglie e la luce di una lampada in punto di fuga;
- Nello spogliatoio per i dipendenti dell'ippodromo, Mike a sinistra, un suo collega a destra e sulla linea del punto di fuga un terzo lavoratore;
- Martin ubriaco al bancone del bar e due ragazze sul punto di fuga;
- Mike a destra e Maurice a sinistra, il bancone del bar al centro che si spinge in profondità e un cliente sul fondo in punto di fuga;
- Nel salone dove si trovano sia gli sportelli per le giocate, sia il bancone del bar, sono ripresi a destra Maurice, a sinistra Kennan e Johnny in punto di fuga davanti ad una porta;
- Nikki, il killer, in attesa dell'arrivo dei cavalli, con davanti a sé l'ippodromo (questa inquadratura è ripetuta identica con l'aggiunta del guardiano del parcheggio, a destra della macchina);
- La partenza dei cavalli, ripresi da dietro;

- Un poliziotto riceve notizia della rissa al bar. In prospettiva centrale con un altro poliziotto;
- Durante la rapina effettuata da Johnny: i quattro addetti agli incassi, uscendo dalla stanza si trovano, a sinistra, sul punto di fuga, Johnny su un lato e il sacco pieno di soldi al centro;
- Mike, Martin, George, Kennan, in un appartamento, nell'attesa che arrivi Johnny;
- Dopo che nell'appartamento sono entrati Val ed un suo complice, Mike, Martin e Kennan con le mani in alto, con Mike sul punto di fuga;
- Johnny, ripreso di spalle, in automobile con i soldi della rapina, con un'altra automobile posteggiata in punto di fuga;
- In prospettiva centrale gli inservienti dell'aeroporto a sinistra, al centro il bancone che si spinge in profondità sulla destra la signora con il cagnolino Fifi;
- Johnny e la sua ragazza, fuori dell'aeroporto, dopo aver superato la porta a vetri.

*Paths of Glory:*

- Sulla scritta in sovrimpressione 1917, ripresa in prospettiva centrale di una truppa che sta facendo delle manovre;
- Nel castello. Broulard e Mireau al tavolino e poi in piedi con punto di fuga rappresentato prima dal finestrone sul fondo e poi, quando i due si muovono, dal quadro posto sopra il camino;
- Mireau in punto di fuga mentre colpisce un soldato in preda da shock da esplosione;
- Rifugio in trincea del colonnello Dax, con lui che si sta lavando;
- Durante il dialogo tra Dax e Mireau, vari punti in prospettiva centrale;
- Esterno nella trincea. Dax in punto di fuga tra il generale ed il suo aiutante;
- Il caporale Paris, il soldato Lejeune e il tenente Roget, i tre che dovranno andare in perlustrazione, nel rifugio in trincea di Roget, con le spalle di quest'ultimo sul punto di fuga;
- Stesso ambiente. Tenente al centro e una candela e una bottiglia ai lati;
- I tre in perlustrazione si fermano dietro un riparo di terra;
- Caporale Paris nel rifugio di Roget con quest'ultimo. Paris a destra, Roget a sinistra e luce (poi colonna di legni) al centro;

- Arrivo di Dax. Lui in punto di fuga tra i due;
- Generale Mireau, che guarda col binocolo il campo di battaglia, al centro e i suoi due aiutanti ai lati;
- Il capitano al telefono di campo, mentre trasmette all'artiglieria le coordinate per colpire gli stessi soldati francesi che non escono dalle trincee durante l'attacco, con la porta sul fondo, in punto di fuga;
- Nel castello. Dax con Broulard e Mireau con in punto di fuga o finestre o quadri sul fondo. Broulard di spalle con finestra sullo sfondo e ai lati Dax e Mireau.
- I tre si alzano. Dax al centro con il camino dietro di lui in punto di fuga e i due generali ai lati;
- Dax fuori della prigione dove si trovano i tre "codardi". Lui al centro con sidecar sulla destra in punto di fuga;
- In cella. Dax a sinistra, caporale Paris a destra e finestra al centro, in punto di fuga. Quindi si sposta nella cella, con gli altri due carcerati, Arnaud e Ferol: altra finestra sul fondo in punto di fuga;
- Processo<sup>123</sup>. Gli imputati si siedono. Prospettiva centrale con finestra sul fondo;
- Ferol davanti alla giuria con finestre in punto di fuga;
- Mezzo busto di Ferol e sul fondo tre strutture ad arco. Ad ogni arco corrisponde un imputato a sedere (questa struttura simmetrica si ripete anche per la deposizione di Arnaud e Paris);
- Quando Dax si ferma, durante la sua arringa finale;
- I tre condannati mangiano il loro ultimo pasto;
- I tre, quando entra il prete, sono al centro, in prospettiva centrale;
- Confessione del caporale Paris al prete;
- Dax, nella sua stanza, mentre parla con il tenente Roget è sul letto e si toglie gli stivali: prospettiva centrale con sua ombra in punto di fuga;
- Quando Broulard riceve una notizia da parte di un soldato, si trova sul punto di fuga della prospettiva creata dalle coppie di danzatori di valzer;
- Dax parla con Broulard e tavolino sul fondo in punto di fuga;

---

<sup>123</sup> Cfr. Ruggero Eugeni, *Invito...*, cit., pp. 48-9

- I due si dirigono verso la porta per uscire e questa si trova in punto di fuga sul fondo;
- Broulard, mentre cammina verso porta, si ferma e si gira a guardare Dax;
- Entrata nella cella, in prospettiva centrale, di alcuni soldati per portare davanti al plotone d'esecuzione i tre condannati;
- Il caporale Paris parla con il comandante del plotone d'esecuzione: finestra al centro in punto di fuga;
- Il plotone d'esecuzione, ripreso dal davanti, con il castello in punto di fuga;
- Il lettore del motivo dell'esecuzione;
- Ripresa dell'esecuzione dalle spalle del plotone;
- Nel castello. Dialogo Mireau e Broulard con due finestre sul fondo.
- Sulla sinistra generale Broulard, al centro Dax e in punto di fuga un quadro;
- Dax a sinistra, Broulard a destra e porta sul fondo;
- Gestore della taverna che presenta la ragazza tedesca e arrivo di quest'ultima;
- Dax, fuori della taverna, riceve notizia di dover tornare al fronte con i suoi soldati.

Spartacus<sup>124</sup>:

- Sentinella romana a sinistra e poi staccionata, mentre in punto di fuga si vedono le montagne;

---

<sup>124</sup> Per quanto riguardava la *fabula* del film, Stanley Kubrick fu costretto da Kirk Douglas (l'ideatore e il produttore) e da Dalton Trumbo (lo sceneggiatore) ad essere un semplice esecutore delle loro decisioni, senza possibilità di modificare alcunché. Un esempio di tale impossibilità di intervenire sulla storia lo testimoniò Alexander Singer, amico di Kubrick che, durante le riprese del film, venne a sapere dallo stesso regista che “each morning he [Kubrick] was barely aware of what he was to shoot that day. Dalton Trumbo was furiously rewriting the script, and Kubrick did not have the total command his psyche required” [da Vincent LoBrutto, *Stanley Kubrick. A Biography*, Faber and Faber Limited, London 1998 (Ed or.: Donald I. Fine, New York 1997), p. 182]. Al contrario Kubrick ebbe maggiore libertà, anche se non totale, nella costruzione dell'impianto visivo, come quando, ad esempio, poté tranquillamente

- Arrivo di Lentulo Batiato, con schiavi al seguito, nella scuola di gladiatori;
- Mezzo busto di Spartaco e in punto di fuga Lentulo Batiato che tiene il discorso ai nuovi arrivati;
- Quando Marcello dà a Spartaco una spada per combattere, il primo si trova a sinistra, il secondo a destra, entrambi sono di profilo, con alcuni allievi gladiatori posti in diagonale e altri sulla linea del punto di fuga;
- I gladiatori si lavano ed al centro, sul fondo, una colonna di pietra;
- Arrivo delle donne nell'androne delle celle degli schiavi;
- Lavinia vista da Spartaco, mentre lei versa del cibo in un cesto;
- Spartaco nella sua cella dopo che Marcello ha allontanato Lavinia che stava per entrarvi;
- Una schiava mentre riempie di cibo le scodelle tenute in mano da Lavinia e in punto di fuga si vedono alcuni schiavi;
- Lavinia mentre passa a versare l'acqua nelle tazze degli schiavi;
- Quasi al centro dell'immagine Crasso, di profilo, più a sinistra Lentulo Batiato, mentre a destra due nobili romane e Glabro, in punto di fuga una tenda;
- Ripresa dall'alto con la cancellata di ferro e dietro a questa i quattro gladiatori scelti per il combattimento;
- Crasso che scopre da un velo la statua di Gracco e in punto di fuga una porta;
- Costruzione di legno in cui aspettano i gladiatori prima di entrare nell'arena e, quando si apre la porta, in punto di fuga, Marcello;
- Draba appeso a testa in giù, in alto a destra, quando gli schiavi tornano nell'androne delle celle;
- Ripresa, attraverso un rettangolo della rete di ferro, di una guardia romana che scappa per avvertire della rivolta degli schiavi;
- Schiavi che con un peso sfondano la rete;
- All'interno del senato romano. Cesare e Gracco di spalle con la scalinata in punto di fuga;
- Uscita di Glabro dal senato;

---

rifiutare di girare in studio la scena in cui veniva mostrato l'esito dello scontro tra romani e schiavi, semplicemente perché non gli piaceva: "I don't like it, I want to do it outside." [*idem*, p. 180]



- Crasso che, nella sua villa, tra diversi schiavi sceglie Antonino;
- Villa di Crasso. Questi a destra, Glabro a sinistra e colonna bianca ed arancione in punto di fuga;
- Quando Spartaco torna nella sua cella della scuola per gladiatori dopo la rivolta;
- Lentulo Batiato che mangia, a sinistra, Gracco a destra e in punto di fuga una colonna;
- Antonino e Crasso, quando il primo asciuga il secondo uscito dalla piscina;
- Ripresa di Roma attraverso due colonne della villa di Crasso, ed in punto di fuga le montagne;
- Spartaco con Antonino a sinistra, che gli legge notizie riguardanti il Metaponto, prima che arrivi il pirata cilicio;
- A Metaponto, Spartaco a tavola, al centro, che versa da bere agli altri commensali posti ai lati del tavolo, dopo che ha toccato il “pancione” a Lavinia;
- Crasso che, nelle terme, parla con Cesare, ed in punto di fuga un arco della costruzione;
- Nelle terme. Crasso a sinistra e Cesare e Gracco a destra, sul punto di fuga altri uomini delle terme;
- Abitazione di Gracco. Cesare a destra, Gracco a sinistra e in punto di fuga una guardia davanti alla porta;
- Arrivo a cavallo di Crasso presso Antonino e Spartaco incatenati;
- Gracco che, in casa sua, si dirige dietro una tenda per uccidersi;
- Lentulo Batiato a destra dell’immagine, mentre Lavinia, in secondo piano, sempre a destra, saluta Spartaco crocifisso ed in punto di fuga la fila di croci con gli schiavi;
- Fila di croci ai lati e il carretto, con sopra Lentulo Batiato, Lavinia e figlio, che procede verso il punto di fuga.

Lolita:

- Casa di Quilty. Questo a destra, su una poltrona, sotto un lenzuolo, Humbert a sinistra e in punto di fuga una porta con tavolino da ping-pong che disegna la prospettiva;
- Humbert e Quilty giocano a ping-pong e in punto di fuga due quadri;

- Quilty si mette i guantoni e sul punto di fuga Humbert;
- Charlotte Haze mostra il bagno ad Humbert;
- Charlotte e Humbert giocano a scacchi. Lolita dà loro la buonanotte. Una porta sul fondo in punto di fuga;
- Sala da ballo. Humbert mentre beve un cocktail parla con Jean Farlow e sul punto di fuga lo striscione della festa;
- Sala da ballo. Humbert su una balconata, attorniato dai coniugi Farlow e da Charlotte e in punto di fuga i ragazzi che ballano;
- Casa Charlotte. Lei accenna delle mosse di danza e Humbert in piedi, la finestra aperta sul fondo in punto di fuga (stessa inquadratura quando lui mangia delle noccioline dopo l'arrivo di Lolita);
- Lolita mangia un panino in primo piano, su un secondo livello spaziale Charlotte e Humbert posto sulla linea disegnata dal muro;
- Charlotte prepara la colazione a Lolita;
- Ripresa dall'alto di Charlotte ai piedi della scala con la ringhiera a destra;
- Humbert con porta dietro le spalle sul punto di fuga, dopo che Lolita l'ha salutato dovendo partire per il campeggio;
- In prospettiva centrale sia Charlotte fuori dal bagno sia Humbert nel bagno che sta scrivendo;
- Pistola in primo piano, Humbert in secondo e Charlotte in terzo, Finestra in fondo sul punto di fuga;
- Porta del bagno aperta da Humbert e in fondo vasca da bagno;
- Humbert che, in casa, corre verso la porta d'uscita, con la scala alla sua sinistra (dopo che al telefono gli è stato riferito che Charlotte è morta);
- Humbert, ripreso di lato nella vasca da bagno, a destra, i coniugi Farlow, in secondo piano, a sinistra, il padre del ragazzo che ha investito Charlotte, a destra, sullo stesso piano dei coniugi e in punto di fuga la porta del bagno e l'esterno di questo;
- Quilty parla con il portiere dell'albergo ed in punto di fuga si vedono i vari clienti;
- Quilty sulla destra e Humbert con Lolita sulla linea del punto di fuga;

- Quilty, a sinistra e in primo piano che legge i fumetti, mentre al centro e sulla linea del punto di fuga si trova Humbert;
- Veranda dell'albergo. Quilty a sinistra dell'inquadratura in primo piano e Humbert a destra in secondo piano, vicino alla linea del punto di fuga;
- Corridoio dell'albergo fuori della stanza di Humbert, con sulla sinistra il cameriere che ha portato il letto;
- Dopo che Lolita ha chiesto ad Humbert di poter partecipare alla recita della scuola, si vedono i due di profilo ed in punto di fuga la lampada vicino alla finestra;
- Ripresa di Quilty (travestito da psicologo della scuola) sulla sinistra e Humbert a destra con sul punto di fuga o un tavolino con sopra lampada e sveglia o la finestra,
- Dopo la recita scolastica, dietro le quinte, Humbert a destra che parla con l'insegnante di pianoforte di Lolita, e a sinistra, che si spinge in profondità, la fila degli attori che ricevono gli applausi;
- In automobile. Con Humbert a destra al volante e Lolita a sinistra sul sedile posteriore, ripresa, attraverso il finestrino posteriore della macchina, di un'altra macchina sulla linea del punto di fuga;
- Camera d'albergo di Humbert quando squilla il telefono di notte;
- Lolita a sinistra, Humbert sul letto e, oltre la finestra sul punto di fuga, il marito di Lolita con un suo amico, alle prese con un lavoro nel giardino;
- Il marito di Lolita davanti al frigo, Humbert a destra ed in fondo, sulla linea del punto di fuga, Lolita con l'amico del marito;
- Humbert che scappa dalla casa di Lolita, con la fila delle case sulla sinistra.

*Dr. Strangelove:*

- Ripresa del generale Ripper con in bocca un sigaro e sul fondo una finestra;
- Lo stesso nella sua stanza;

- Bombardiere. Primo piano del maggiore T.J. "King" Kong con la carlinga che si spinge in profondità dietro a lui. Ripresa degli altri membri dell'equipaggio sull'aereo;
- Segretaria del generale Turgidson che risponde al telefono in una stanza, ricca di specchi, che creano una profondità apparente;
- Varie scene della base dello Strategic Air Command, in rapido montaggio, quando il generale Ripper arringa i suoi soldati per infondere loro coraggio riguardo all'imminente guerra;
- Ripresa del capitano Mandrake che porta la radiolina che trasmette musica rock per la base in direzione dell'ufficio del generale Ripper;
- Ufficio del generale Ripper. Questo di spalle e Mandrake davanti a lui;
- Ripresa del presidente Muffley, con uomini attorno, quando gli viene riferito del lancio delle bombe atomiche;
- Stessa situazione. Ripresa del generale Turgidson con alcuni uomini alle sue spalle;
- Il generale Turgidson che parla, al telefono, con la sua segretaria;
- Ripresa del presidente Muffley, al centro tra due uomini, di spalle;
- Entrata dell'ambasciatore sovietico nella War Room, con schermo sul fondo in punto di fuga;
- Ripresa delle scene di battaglia in semi-soggettiva dal punto di vista di una mitragliatrice;
- Generale Turgidson, al centro, con ai lati due uomini di cui si vedono solo le spalle, mentre ascolta la conversazione tra il presidente Muffley e il segretario sovietico;
- Mandrake e Ripper sul divano, nell'ufficio di quest'ultimo;
- War Room. Prospettiva centrale con ambasciatore russo sulla sinistra, il presidente Muffley a destra e al centro il generale Turgidson;
- Dottor Stranamore, sulla carrozzina, al centro e due uomini, in piedi, ai suoi lati;
- Presidente sulla sinistra, ambasciatore sulla destra e di spalle, e dottor Stranamore ( di spalle e di cui si vedono solo i capelli) in primo piano e al centro;
- Ripresa di Ripper e Mandrake di lato, durante la battaglia, con finestra in punto di fuga;
- Entrata del colonnello Guano nell'ufficio del generale Ripper, dopo che questo si è suicidato;
- Primo piano del fucile, tenuto in mano dal colonnello Guano e Mandrake, davanti, con le mani alzate;

- War Room. Al buio, ripresa del presidente Muffley di schiena e cartina luminosa del mondo davanti a sé;
- Presidente Muffley che parla al telefono con il segretario russo;
- Interno bombardiere, dove si trovano le bombe. Il maggiore T.J. “King” Kong vi entra con una luce portatile per riuscire a far sganciare la bomba atomica;
- Ripresa del generale Turgidson e del presidente Muffley che ascoltano il discorso del dottor Stranamore;
- Ambasciatore russo che, mentre si allontana dalla War Room, si mette in ginocchio e scatta delle foto “spionistiche” con una piccolissima macchina fotografica.

2001: A Space Odyssey:

- Ripresa da lontano delle scimmie che stanno bevendo attorno allo stagno;
- Arrivo delle scimmie “rivali” con le scimmie del primo gruppo sul punto di fuga;
- Scimmie che mangiano i resti di un animale ucciso;
- Dottor Floyd che dorme e prospettiva centrale del corridoio dell’astronave;
- Dottor Floyd che incontra un assistente;
- Salone con poltrone rosse dove incontra gli scienziati russi;
- Idem. Floyd al centro e in punto di fuga parete bianca;
- Hostess che porta il pranzo al dottor Floyd;
- Atterraggio della piccola astronave che “entra” nella base di Clavius;
- Sala riunione da dietro le spalle di Floyd;
- Idem. Floyd parla agli altri scienziati e si trova sulla linea del punto di fuga;
- Astronave che, in direzione del monolite, passa attraverso un canyon;
- Atterraggio dell’astronave, ripreso attraverso un finestrone posto all’interno della base spaziale;
- Luogo dove si trova il monolite illuminato da luci artificiali;
- Controcampo. Ripresa da dietro il monolite degli astronauti che si avvicinano a piedi;

- Prima della foto ricordo, prospettiva centrale davanti al monolite con luci artificiali in punto di fuga;
- «Occhio» di Hal, prima al centro fra quattro schermi, poi, da solo, in primo piano;
- Frank che ascolta gli auguri di compleanno da parte dei suoi genitori;
- David davanti ai monitor e all'«occhio» di Hal;
- David e Frank, mentre fanno controlli dopo il guasto segnalato da Hal;
- Ripresa in grandangolo, in soggettiva dall'occhio di Hal, dei due astronauti che controllano una scatola di circuiti, presunta guasta;
- Idem. Ripresa stessa scena, con le due capsule di salvataggio ai lati;
- I due che ascoltano di spalle Hal;
- I due dentro una capsula, uno di fronte all'altro, con «occhio» di Hal in punto di fuga;
- Ripresa, attraverso il vetro di una capsula, di Frank, che vaga morto nello spazio, trovandosi sul punto di fuga;
- La capsula, con a bordo David, in attesa di rientrare nell'astronave;
- La capsula, di spalle, da cui si sta per espellere David per rientrare nell'astronave attraverso un condotto;
- David dentro la «mente» rossa di Hal;
- Ripresa del messaggio visivo registrato da Floyd in punto di fuga;
- David che, nella stanza settecentesca, vede sé stesso di spalle che sta mangiando ad un tavolino bianco;
- David invecchiato che torna al tavolino dove stava mangiando;
- David molto vecchio, sul letto di morte, ripreso di lato;
- Il monolite in prospettiva centrale davanti al letto con sopra David, ripreso da dietro l'uomo, con due statue sul fondo;
- Idem, ma senza che David entri nell'inquadratura.

*A Clockwork Orange:*

- I quattro drughi quando arrivano nei pressi del vecchio ubriacone che si trova a terra a sinistra;
- Il palcoscenico del teatro dove i drughi si picchiano con una banda rivale;
- La casa dello scrittore Alexander. Moglie sulla poltrona a destra e una porta aperta sul punto di fuga;
- Alexander di lato, con macchina da scrivere davanti a sé ed in punto di fuga un muro bianco;
- Alex che balla, tirando calci allo scrittore a terra a destra, e luci sul fondo;
- Casa di Alex. Lui che, in bagno, fa la pipì;
- Ripresa di lato della madre che bussa alla porta della camera di Alex;
- Camera di Alex con lui a letto sulla destra e, sul punto di fuga, un'immagine di Beethoven;
- Cucina con i genitori di Alex che fanno colazione;
- Stanza in cui si trova a sedere l'assistente sociale Deltoid;
- Negozio di dischi. Ripresa di Alex con le due ragazze a sinistra, lui a destra e, sul punto di fuga, una luce rossa;
- Stanza di Alex quando questi si porta a letto le due ragazze;
- Ripresa dei tre drughi che attendono Alex nell'androne di casa sua;
- I quattro drughi che camminano al limitare del fiume;
- I quattro in una taverna;
- Stanza dove la signora Weathers fa ginnastica e poi telefona alla polizia;
- Atrio della porta d'ingresso dove la signora chiede chi abbia suonato;
- Ripresa dal punto di vista di Alex, con pene che si muove alla sua destra, la signora Weathers in secondo piano e una tenda verde sul punto di fuga;
- Carcere. Alex che, ripreso di spalle arriva davanti alla scrivania dove dovrà consegnare i suoi oggetti personali;
- Alex ripreso al centro in secondo piano, ed in primo, di schiena, due poliziotti posti ai due lati dell'immagine;

- Prete del carcere che tiene una predica, con sul punto di fuga una vetrata e Alex posto in su questa linea visiva;
- Biblioteca. Alex, di lato, mentre legge la Bibbia e sul punto di fuga il prete che cammina in direzione di questo;
- Alex al centro, con la biblioteca che si spinge in profondità;
- Quando Alex e il prete parlano della cura Ludovico tra due ali di libri;
- Carcerati posti in cerchio nel cortile della prigione;
- Stanza di Alex visitata dal ministro con poliziotti, fuori di essa, in punto di fuga;
- Carcerati, posti in diagonale, osservati dal ministro che dal punto di fuga sale verso Alex;
- Ufficio del direttore con questi e Alex di lato alla scrivania e finestra con tendine sul punto di fuga;
- Cinema in cui Alex vede i film di violenza con, sulla linea del punto di fuga, i dottori;
- Ripresa di lato del pubblico a destra e della pedana a sinistra, con sul punto di fuga la porta da cui escono il ministro e Alex;
- Ministro che parla al pubblico con, in secondo piano e a sinistra Alex, ed in punto di fuga la sua ombra;
- Casa Alex. Camera sua quando torna a casa;
- Stanza con padre a sinistra, madre e Joe a destra, e a destra Alex. In punto di fuga il forno;
- Stanza da bagno. Alex nella vasca con, sulla linea del punto di fuga, l'immagine del lavandino riflessa dallo specchio;
- Alex che mangia sul tavolo di vetro con porta aperta sul punto di fuga;
- Alexander che versa del vino ad Alex, ripreso di lato, e, nell'angolo a destra dell'immagine, il braccio di Julian;
- Ripresa delle cinque persone al tavolino (Alex, Julian, Alexander e due amici di quest'ultimo);
- Alex che, ascoltando la musica di Beethoven, non sopporta più il disgusto e si dirige verso la finestra per suicidarsi;
- Ospedale. Alex sulla sinistra, a letto e quasi completamente ingessato, e sulla linea del punto di fuga una colonna bianca;



- Alex a letto, i genitori alla sua destra e sul fondo delle finestre;
- Al centro Ministro che imbocca Alex, questi a sedere sul letto e, sul fondo, finestra con tende;
- Alex, tra due file di spettatori, che fa l'amore con una ragazza che sta sopra di lui.

Barry Lyndon:

- Barry, di lato, mentre guarda la cugina Nora ballare con il capitano Quin, con dei danzatori sul punto di fuga;
- La tavolata con lo zio di Barry che tiene un discorso per le nozze di Nora con Quin;
- Barry al centro, zio a sinistra e capitano Quin a destra;
- Quando Barry si allontana, a cavallo, dalla tavolata assieme al capitano Grogan;
- Arrivo a cavallo di Barry alla locanda;
- Nel bosco quando viene derubato. Barry di schiena, il capitano Freny al centro e il secondo bandito a destra;
- Reclutatore dell'esercito ripreso di lato con vari ascoltatori in punto di fuga;
- Barry, al centro, che ascolta il reclutatore, con questi a destra, e sul fondo, alle sue spalle un arco architettonico in pietra;
- A sinistra passaggio di una truppa di soldati inglesi verso il punto di fuga e a destra, Barry, fermo assieme ad altri soldati, posti in diagonale;
- Quando il capitano Grogan viene ferito e Barry lo soccorre i soldati inglesi che li superano per andare contro i francesi, si dirigono verso il punto di fuga;
- Barry incontra Lischen sul sentiero;
- Ripresa della tavola con Barry al centro, con candele davanti a lui e Lischen a destra;
- Barry parla con il capitano Potzdorf e dietro di loro il sentiero in punto di fuga;
- Dopo l'esplosione, Barry a terra sulla destra e le fiamme sul punto di fuga;
- Quando riceve la medaglia al valore Barry a destra, a sinistra i tre militari che gli conferiscono il riconoscimento ed in punto di fuga alcuni soldati;
- Barry mentre ascolta le indicazioni di Potzdorf e del ministro su come comportarsi con Balibari;

- Sulla carrozza che viaggia. Potzdorf a sinistra, Barry a destra e al centro un vetro che apre la vista sul punto di fuga;
- Quando Barry va da Balibari, e questi si trova a sinistra, al tavolo da pranzo;
- Al tavolo da gioco. Balibari a sinistra, al centro un grosso lampadario e a destra un nobile ed un contabile;
- Uscita dalla stanza del nobile con il contabile con Barry sul punto di fuga;
- Ripresa del duello per la riscossione del pagamento;
- Al tavolo da gioco. Lampadario al centro. Alcuni giocatori a sinistra e a destra Barry e Balibari;
- Giardino. Balibari a sinistra e Barry a destra, seduti ad un tavolino, con una statua di marmo sul punto di fuga;
- In carrozza in viaggio. Bullingdon a sinistra, cappellano Runt a destra e vetro al centro che apre sul punto di fuga;
- Quando Barry ha intenzione di diventare pari d'Inghilterra. Mentre giocano a carte lui a destra e Lord Adam a sinistra;
- Quando il re parla con i nobili inglesi posti in diagonale e il re avanza dal punto di fuga verso Barry;
- Sala dei conti. Lady Lyndon a sinistra, il contabile Graham a destra e due finestre sul fondo;
- Gustavo Adolfo al tavolo del ristorante, Barry ad un altro tavolo a sinistra e una porta sul punto di fuga;
- Dopo che Barry ha acquistato il cavallo per Bryan, ripresa della sala da pranzo con una porta sul punto di fuga;
- Sala dei conti. Madre di Barry di spalle e al centro, e il cappellano Runt a destra;
- Cascina in cui vengono preparate le pistole per il duello e sul fondo si notano quattro fessure di cui due a croce;
- Quando l'arbitro del duello indica a Barry il punto in cui dovrà stare e sul fondo si notano cinque fessure, due verticali, due a croce e una quinta sopra le altre;
- Ripresa dalle spalle di Bullingdon di spalle, con arbitri e padrini a sinistra e Barry in fondo, dopo che questi ha sparato a terra;

- Stanza di una taverna. Ripresa di lato di Barry, a destra, sdraiato sul letto, a sinistra il dottore, sul fondo due personaggi e dietro di loro una finestra che apre lo sguardo sul punto di fuga costituito da delle nuvole;
- Ripresa della sala dei conti dove Lady Lyndon che firma assegni.

*The Shining:*

- Ufficio di Ullman, con questi sulla linea del punto di fuga, Jack a destra e Bill a sinistra;
- Salone dell'albergo. Bill in secondo piano, Ullman a sinistra e Jack a destra, quando i primi due stanno per far visitare l'albergo al futuro guardiano;
- Ripresa della dispensa quando Halloran illustra a Wendy quali viveri vi siano contenuti;
- Salone con al centro la scrivania e la macchina da scrivere, sul fondo la scalinata e in fondo a destra Jack che lancia la palla;
- Jack quando guarda il modellino del labirinto;
- Salone. Jack di spalle, seduto alla scrivania, e Wendy che va via, verso la scalinata sul fondo, dopo che Jack le ha detto che non deve disturbarlo;
- Stanza dove Wendy cerca di telefonare;
- Ufficio di Ullman dove si trova la radiotrasmittente e Wendy si mette in contatto con la locale guardia forestale;
- Stanza della guardia forestale dove un agente parla con Wendy;
- Corridoio, visto in soggettiva da Danny, dove appaiono le figlie di Grady, prima vive, poi morte;
- Appartamento dei Torrance. Jack, seduto su un lato del letto visto in soggettiva da Danny con la finestra del bagno nel punto di fuga;
- Idem, ma immagine più vicina con Danny seduto sulle gambe di Jack;
- Quando Jack accende le luci del salone da ballo;
- Jack, a sinistra, seduto al bancone del bar, con questo che si spinge verso il punto di fuga;

- Camera 237. Stanza da bagno con sul fondo una vasca da bagno, con una tenda tirata a metà, da cui esce una donna tutta nuda;
- Fuori della camera 237. Jack, che dopo aver chiuso la porta della camera, scappa lungo il corridoio;
- Halloran che prova a telefonare all'Overlook Hotel, con la lampada del comodino nel punto di fuga;
- Jack e Wendy in camera da letto;
- Nel Salone. Jack sulla sinistra, barman a destra e al centro il bancone del bar che si spinge verso il punto di fuga;
- Bagno in cui Grady pulisce la giacca di Jack;
- Ufficio di Ullman, quando Jack va a spaccarvi la radiotrasmittente;
- Quando Wendy, con la mazza da baseball, si dirige verso la scrivania di Jack e si ha la scalinata sul fondo;
- Jack vicino alla scrivania, con sullo sfondo la finestra resa luminosa dalla luce del giorno, dopo che ha scoperto Wendy a leggere i suoi fogli;
- Jack chiuso nella dispensa.

*Full Metal Jacket:*

- Ripresa della camerata quando Jocker dice la battuta su John Wayne e tutte le altre reclute davanti ai letti;
- Quando Hartmann dà una bella strigliata a Jocker;
- Palla di Lardo, che viene "rimproverato" da Hartmann, ha dietro di sé, in punto di fuga, una finestra;
- I soldati che superano gli ostacoli del percorso di guerra;
- Quando Palla di Lardo sbaglia ad imbracciare il fucile, si ha in punto di fuga e a destra lo stradone, a sinistra le reclute e al centro Hartmann che lo insulta;

- Discorso da parte di Hartmann, fatto all'interno della camerata, sull'importanza del fucile per un marine;
- Prospettiva centrale del piano sottostante (poi soprastante) dei letti a castello, dove si trovano sdraiate le reclute;
- Jocker insegna a Palla di Lardo a montare il fucile con in punto di fuga dei soldati che si addestrano;
- Jocker insegna a Palla di Lardo a mettere le stringhe agli stivali;
- Palla di Lardo mangia il suo dolce, mentre le altre reclute fanno flessioni;
- Jocker sistema la camicia a Palla di Lardo;
- Le reclute che fanno esercizi con il fucile e Hartmann che cammina dando loro ordini;
- Hartmann che parla alle reclute che sono sedute su una tribuna;
- Jocker con Cowboy mentre puliscono i bagni;
- Hartmann che dice ai soldati in camerata che finalmente sono diventati marines;
- Palla di Lardo nel bagno, si alza dal water e fa gli esercizi con il fucile;
- Hartmann esce dalla sua camera e si dirige nei bagni con la camerata che si spinge in profondità;
- Quando Palla di Lardo uccide Hartmann;
- Vietnam. Jocker sdraiato sul letto, a sinistra, la camerata che si spinge in profondità al centro e le luci di questa in alto a destra;
- Opposta inquadratura con un altro giornalista militare sdraiato sul letto e luci in alto a sinistra;
- Ripresa di lato di Jocker che, all'interno di un rifugio e con una mitragliatrice, spara ai vietcong con in punto di fuga gli altri marines che sparano;
- Tenente Lockart al centro, Jocker e Rafterman a sinistra, quando loro due vengono spediti in prima linea;
- Jocker e Rafterman sull'elicottero con in punto di fuga il fondo di questo;
- A sinistra, verso la macchina da presa, camminano i marines, al centro scorre un piccolo fiume, e a destra camminano, allontanandosi dalla macchina da presa, i vietnamiti del sud;

- Jocker a sinistra, il colonnello a destra e dietro di loro, spingendosi in profondità, la fossa con i cadaveri dei vietnamiti del sud uccisi dai vietcong;
- Jocker, dopo aver ritrovato Cowboy, parla con Animal Mother e Rafterman è sul punto di fuga;
- I soldati del gruppo di Cowboy sdraiati in una costruzione rettangolare;
- Touchdown ucciso e ripresa da dietro il carro armato;
- Ripresa dall'alto di Hand Job e Touchdown morti a terra;
- Interviste effettuate ai marines con rovine o fiamme in punto di fuga;
- Prostituta a sinistra, soldati a sedere a destra e la strada che si spinge in profondità sul lato opposto della macchina da presa;
- Crazy Earl viene colpito dal cecchino e mentre un soldato gli pratica la respirazione bocca a bocca, si vede Jocker dietro di loro, al centro e in punto di fuga una casa in fiamme;
- Vari momenti in cui i soldati avanzano verso l'edificio dove si trova il cecchino;
- Cowboy che dà ordini e dietro a lui si vedono gli altri marines;
- I due marines morti, con in punto di fuga le fiamme di un edificio;
- Cowboy, ferito, viene aiutato da alcuni marines e in punto di fuga si vede una ciminiera che fuma;
- Marines fermi, mentre cercano di prendere alle spalle il cecchino;
- Jocker, nell'edificio dove si trova il cecchino, avanza al centro dell'inquadratura;
- Prospettiva centrale con Jocker, a destra, che canta con gli altri marines posti in diagonale sulla linea del punto di fuga.

Attraverso questa lunga rassegna comparativa si è cercato di mostrare come il tipo di costruzione prospettica messo in scena da Stanley Kubrick nella sua filmografia sia riconducibile più ad una concezione rinascimentale, chiusa e quindi direttamente gestibile e controllabile dall'occhio umano, che non ad una concezione illuministica, dove l'occhio dell'uomo non è in grado di percepire la totalità della visione.