
Per a una història de la perspectiva: “de natural i artificiali perspectiva” de Luigi Vagnetti

JOAQUIM GARRIGA I RIERA

Luigi VAGNETTI, *De naturali et artificiali perspectiva*, «Studi e Documenti di Architettura», núm. 9-10, Firenze, 1979, pàgs. 3-520, amb 62 esquemes de l'Autor i 157 il·lustracions.

L'operació gràfica que permet de traduir sistemàticament sobre les dues dimensions d'un pla la imatge tridimensional de les coses vistes ha experimentat una dràstica simplificació des del camí encetat per la «perspectiva artificialis» quatrecentista fins a la fotografia, el cinema i la televisió actuals.

La invenció atribuïda a Brunelleschi fixava la imatge sobre el quadre mitjançant un mètode essencialment geomètric, la «costruzione legittima», que, fins i tot en la versió abreujada d'Alberti, preveia la construcció d'unes coordenades espacials per a determinar les seqüències exactes de la disminució aparent dels objectes d'acord amb la seva distància en relació a l'observador. Per a cada imatge-quadre calia construir un entramat geomètric específic, resultat del muntatge de la planta de la piràmide visual (amb totes les paral·leles en concurs al punt de fuga sobre l'horitzó amb el seu alçat (dissenyat segons un precís punt de vista i la distància corresponent).

El mètode perspectiu comportava una pròpia lògica, com la geometria euclidiana i l'òptica d'arrel principalment geomètrica en l'humus de la qual s'havia congruat, i els pintors s'hi havien d'atenir. S'hi van atenir, de fet, com a cosa seva per tal d'explorar-ne les possibilitats gràfiques o bé de corregir-ne les més dissonants conseqüències visuals (per exemple amb l'anamorfosi i en la qüestió de les aberracions marginals), però, sobretot, perquè era l'únic sistema que els permetia de fixar d'una manera «científica», convincent, una imatge de la realitat tridimensional sobre el pla d'un quadre. Mentre les necessitats figuratives ho van reclamar, doncs, i en funció d'això, els artistes van assumir el protagonisme d'explorar la lògica geomètrica emanada del «seu» mètode, cosa que els permeté, d'una banda, apuntar-ne les limitacions figuratives (com amb les observacions de Leonardo reclamant la perspectiva «aerea» i el «sfumato») i, de l'altra, resoldre construccions perspectives d'una molt considerable complexitat (com les dels grans cicles decoratius del barroc, amb projecció d'imatges sobre les superfícies corbes de les voltes). Amb tot, l'interès dels pintors per a la geometria era només indirecte i subsidiari: els qui realment van afrontar la investigació perspectiva sense les limitadores mediatitzacions figuratives, sinó en profunditat i amb un enfocament rigorosament científic, foren els mate-

2 màtics. Des dels últims anys del segle XVI la teoria perspectiva fundada i formulada per artistes es transformà progressivament per obra dels matemàtics, en una nova disciplina sense connexions artístiques, i cristallitzà, arran dels estudis de Gaspard Monge, en la Geometria descriptiva (1798). Però això ja és una altra qüestió: aquesta especulació matemàtica, tanmateix importantíssima per a la història de la ciència i fins per a la projectació arquitectònica i d'enginyeria, no té pràcticament res a veure amb la perspectiva que interessa en història de l'art, el vessant teòric de la qual es reduí des del segle XVII a la compilació de manuals per a pintors que repetien amb sonsònia la normativa geomètrica indispensable per a resoldre els problemes concrets de la representació de cossos sobre el pla.

En tot cas des del segle XVIII la preocupació dels pintors més sensibles a aquesta problemàtica, justament els que havien d'operar amb més freqüència amb complexes construccions perspectives, els «vedutisti», es mogué en una altra direcció: la d'alleugerir la laboriosa metodologia perspectiva sense per això comprometre la veracitat visual de les seves pintures de vistes arquitectòniques. Un cop desertada la geometria s'encaminaren cap a la física experimental, i trobaren l'Instrument simplificador en una aportació recent (bé que de matricu molt antiga) de les recerques òptiques, concretament la cambra òptica. La cambra, proveïda de lent regulable i de mirall giratori, obtenia la projecció de la vista desitjada sobre el pla on operava el pintor, el qual només havia de fixar manualment, com si calqués, la ja resolta traducció sistemàtica dels volums en termes de superfície. Per a molts pintors del segle XVIII la cambra òptica (i també, des de 1812, la cambra clara o lúcida de Wollaston) fou un preciós auxiliar que els estalviava la part més feixuga de l'operació, però per a la història de la pintura europea (i, en definitiva, de la fixació o representació plana d'imatges tridimensionals) significà la substitució d'un mètode de

tipus geomètric, la perspectiva lineal, per un altre de tipus físico-mecànic. És a dir, suposà el primer pas d'una revolució gràfica d'imprevisibles conseqüències, una revolució comparable a la mateixa invenció de la «costruzione legittima».

Un primer pas que en certa manera ja anticipava el següent i definitivament simplificador de l'operació figurativa: el mètode fotogràfic, que consistia a fixar amb procediments fotoquímics la imatge projectada a l'interior d'una cambra obscura. La projecció i fixació sistemàtica d'imatges «visuals» es pogué obtenir amb la simple pulsació d'un botó: i així es resolien per a qualssevol «vistes», sense necessitat ni tan sols de calc, automàticament, tots els problemes, sovint ben arduos, de la construcció d'un entramat espacial amb punts de fuga per a les paral·leles i determinació de la distància. I es mantenia la possibilitat d'elaborar-ne muntatges posteriors, com d'altra banda ja era comú en la cambra òptica). Com a mètode, doncs, la fotografia (i més tard el cinema i altres nombroses i sofisticades derivacions del mètode inicial, que potser no hem de considerar encara closes amb la televisió en color) substituïa amb infinits avantatges el mètode de la cambra òptica i, principalment, el més «oficial» i generalitzat de la perspectiva lineal brunelleschiana, fossilitzat en les Acadèmies de Belles Arts.

Però amb aquesta substitució es tancava també per a la pintura occidental el cicle històric iniciat amb la «costruzione legittima» quatrecentista, perquè la funció de representar imatges visuals de la realitat sensible i, més en general, tota funció pictòrica de caire diguem-ne denotatiu fou lentament absorbida i a la llarga quasi totalment monopolitzada pels procediments fotogràfics. I la pintura amb materials tradicionals però sense la seva tradicional «justificació» denotativa encetà un altre procés llarg i laboriós: ara no pas de recerca d'un mètode substitutiu de representació, sinó un procés d'anàlisi implacable i de profunda revisió sobre els elements del seu propi llenguatge pictòric, sobre els seus propis mecanismes ex-

pressus, sobre l'entitat i l'abast de les seves pròpies funcions... De fet, el fenomen pictòric de l'última centúria es defineix i caracteritza de primer antuvi per aquesta desolada autoreflexió, esdevinguda una furiosa i iconoclasta recerca de la pròpia identitat.

En aquest sentit resulta una coincidència emblemàtica que el 1839, l'any en què Daguerre patentava i comercialitzava el seu procediment fotoquímic, sigui també l'any del naixement de Cézanne, el qual lúcidament havia de proclamar el principi d'on es desprenen totes les pulsions transformadores de la pintura del segle XX: que la nova funció de la pintura era construir una pròpia realitat independentment de la dada natural o emotiva, una pròpia realitat regida per unes pròpies lleis de forma.

Potser no cal insistir en el fet que la presència o l'absència d'un tipus determinat de funcions (en el nostre cas les denotatives o amb una definitòria càrrega mimètica o referencial en relació a la realitat sensible) en la pintura d'unes determinades coordenades espàcio-temporals no prejutja per a res, per ella mateixa, el seu valor artístic; com tampoc no el prejutja, per ella mateixa, la presència o l'absència d'un mètode gràfic o altre de traducció plana de les imatges tridimensionals (en el nostre cas la perspectiva central o lineal). Hem de destriar meticulosament, doncs, el valor artístic com a tal d'aquests altres específics valors funcionals o tècnico-procedimentals. Però sembla igualment enraonat pensar que ni el valor artístic no és un valor abstracte o simplement ideal ni els altres no són tampoc, en el seu propi context operatiu, valors artísticament no pertinents o neutres de necessitat. És a dir, la implicació d'unes funcions i la conseqüent vehiculació d'un sistema gràfic (repetim-ho: aquí la perspectiva lineal) esdevé matèria artística, pot comportar efectes artístics: històricament n'ha comportat, i pel cas podem atènyer-nos al cicle europeu de Brunelleschi fins a Daguerre al qual ens hem referit.

Ara bé, precisar, per a l'obra de cada grup o personalitat artística de cada lloc i moment, en quin sentit i en quina mesura un simple mètode gràfic esdevé factor no indiferent d'artisticitat, quan ho esdevé, pressuposa conèixer els mecanismes dels sistemes i procediments de projecció que són pertinents en història de l'art; i, naturalment, pressuposa reconstruccions i comprovacions del mètode perspectiu concretament utilitzat i de la seva qualitat estilística, o sigui la manera com ha estat integrat en la conformació global de l'obra. No es poden inferir judicis positius de valor artístic a propòsit de la construcció espacial d'una obra, com tampoc negatius (en el sentit de considerar-la adotzenada aplicació, repetitiva i mecànica, d'un procediment tècnic comú), sense una circumstanciada informació sobre la concreta construcció de l'obra i sobre la cultura perspectiva del seu context.

Però fins aquest moment no és a l'abast de gairebé ningú cap publicació que, amb suficient amplitud i profunditat, permeti una introducció instrumental però científicament rigorosa a l'estudi del fenomen històric de les construccions espacials en general i més en concret al de la perspectiva central del cicle renaixentista. La història general de la perspectiva més recent és encara la de Noël-Germinal Poudra *Histoire de la perspective ancienne et moderne*, publicada a París... l'any 1864! Val a dir que de Poudra ençà s'han portat a cap innumerables i importantíssimes investigacions parcials sobre perspectiva, tant en el seu vessant més específicament matemàtic, vinculat a la geometria descriptiva o projectiva i amb virtualitats d'interès sobretot tècnic, com en el seu vessant històric, relacionat més de prop amb les representacions artístiques, com, finalment, en el seu vessant de fenomenologia visual, també pertinent en els estudis d'història de l'art. Ultra, és clar, els escrits propèdèutics o els més incisius o erudits de caire crític i interpretatiu. El ritme de les investigacions resultà extraordinàriament potenciat, tant en quantitat com en qualitat, arran del polèmic article d'E pa-

4 nofsky *Die Perspektive als «symbolische Form»*, publicat el 1927 (versió castellana: *La perspectiva como «forma simbólica»*, Barcelona, 1973, Tusquets), en el qual defensava la convencionalitat del mètode perspectiu renaixentista en funció de la seva dependència cultural general, i per això mateix en negava el coneixement i l'ús entre els Antics per als quals hipotitzà un mètode curvilini alternatiu (tampoc no objectiu sinó convencional: és a dir «simbòlic» en termes de Cassirer). Fou vast i molt fructífer l'impacte d'aquestes propostes, al marge que hom les acceptés o les rebutgés, també perquè així el problema perspectiu esdevenia estès a un àmbit cultural més dilatat, que involucrava en el debat, a més dels arqueòlegs i historiadors de l'art, molts d'altres sectors científics i historiogràfics. Es pot dir que cap altra contribució com l'escrit de Panofsky no ha promogut i condicionat tan profundament el desenvolupament dels darrers cinquanta anys d'estudis sobre perspectiva: les sessions de treball del I congrés d'història de la perspectiva renaixentista celebrat a Milà el 1977 [1] van començar explicitant aquest reconeixement, i era el millor homenatge que hom li podia retre.

Tanmateix, encara ningú no ha afrontat l'ardu i comprometedor esforç que suposa confeir una història general de la perspectiva des de l'estat actual dels coneixements, integrant la rica varietat de contribucions que s'hi han acumulat i sense eludir la complexitat de la problemàtica que hi convergeix, tant la d'arrel científica i tècnica com la filosòfica, històrica i artística. Més ben dit, ningú no ho havia afrontat abans que Luigi Vagnetti, professor a la Facultat d'Arquitectura de la Universitat de Florència i conegut investigador de temàtiques d'història de l'arquitectura i de la perspectiva, posés al

nostre abast el seu *De naturali et artificiali perspectiva*. Precisem de seguida que el treball del prof. Vagnetti no es presenta pas formalment com una «història de la perspectiva» en l'accepció estricta del mot, sinó en l'aparentment més modesta configuració de «recull bibliogràfic críticament raonat i ordenat cronològicament», amb un contingut de més de 2.500 fitxes de fonts teòriques i d'investigacions d'història de la perspectiva, més d'un miler de les quals acompanyades de comentari [2]. Si l'obra no ha esdevingut exactament la «història crítica, exhaustiva i moderna» que tothom auspiava i que el mateix autor havia contemplat en les previsions inicials del treball és perquè (segons que es raona en la presentació i en la introducció general i d'altra banda es mostra explícitament en els capítols relatius) «encara no s'ha completat la feixuga i indispensable investigació filològica de base relativa als nombrosos textos teòrics publicats sobre el tema entre els anys de la invenció i la difusió de la impremta a Europa i la fi de l'Època Moderna, o sigui entre la meitat del Quatrecent i la fi del Setcent». En fi, a parer seu «no sembla pas, encara, una empresa factible amb satisfacció per a l'autor i per als lectors». El *De naturali...*, doncs, per expressa decisió del seu autor es proposa com una primera fase preliminar en què s'estableixen les premisses per a l'elaboració, en un segon temps, d'un text complet d'història general de la perspectiva.

Ara bé, malgrat que la investigació no hagi pogut cristallitzar en la desitjada «història crítica, exhaustiva i moderna», i malgrat les llacunes en estudis de base sobre textos teòrics dels segles XVII i XVIII (que no es poden improvisar i reclamen la dedicació de molts investigadors), malgrat tot, el *De naturali...* del prof. Vagnetti resulta una eina de treball

[1] Per a les actes, vegeu: Marisa DALAI EMILIANI (ed.), *La prospettiva rinascimentale*, vol. I, Firenze, 1980, Centro DI.

[2] Un treball per l'estil del també bibliogràfic publicat recentment per Hermann SCHULING, *Geschichte der Linear-Perspektive im Lichte der Forschung von ca. 1870-1970*, Giessen, 1975; aquest, però, és de proporcions considerablement més reduïdes (conté unes 600 fitxes, només en part comentades, amb una extensió total de 154 pàgs.), i de plantejaments molt més limitats: no hi ha la fonamental atenció que el prof. Vagnetti dedica a les fonts i textos teòrics de perspectiva (examina solament els estudis publicats els cent últims anys) ni, sobretot, l'elaboració de l'obra en funció de premissa i fonament per a una història general de la perspectiva, com s'exposarà tot seguit.

que cobreix a bastament els objectius inicialment previstos de recapitulació de les qüestions i les aportacions a la temàtica perspectiva fins avui, també perquè inclou, intercalat com a introducció als capítols, un conspicu esquema narratiu el conjunt del qual té el valor d'una embrionària història de la perspectiva. A més, el seu volgut caire de provisionalitat, d'esbós o assaig general, afegit a la voluntat d'esbossar i fressar camins de recerca i d'establir fonaments científics sòlids per a un futur i definitiu text, fornex l'obra d'una utilitat pràctica com a instrument d'estudi encara superior, em sembla, que si es tractés d'un text discursivament acabat. Penso que la modèstia de la seva presentació com a «recull bibliogràfic» no ens ha de deixar confondre: perquè l'obra aplega un tan consistent i matisat allau d'informació, ja organitzat, raonat i situat, que molt difícilment s'hagués pogut mantenir dempeus en un tipus de llibre més «definitiu»; perquè les sucosíssimes introduccions als capítols que articulen l'obra es poden llegir alhora com una sintètica però irisa-da (i en moltes ocasions erudita) història de la perspectiva i també com una orientació per afrontar sense basca la pràcticament exhaustiva massa de material informatiu en brut que vé tot seguit (prèviament ordenada temàticament i cronològicament, i molt sovint també comentada); i, en fi, perquè la quantitat i la qualitat de la informació publicada pel prof. Vagnetti suposa estalviar la major part de la recerca de base i bibliogràfica (fins el 1977) a tots aquells estudiosos que vulguin afrontar un tema perspectiu (o, encara més, iniciar-s'hi). *De naturali...* no és exactament una història de la perspectiva, però en certa manera en conté dues, o cinc, o vint! És un llibre per agrair.

Una de les subtils qualitats del treball del prof. Vagnetti és la d'haver sostret decididament l'estudi de la perspectiva a una qüestió «professional», de compartiments estancs disciplinars. Justament bona part de l'interès que suscita la perspectiva (i, també cal dir-ho, de les dificultats que presenta) prové del gruix i la densitat

de les implicacions culturals que històricament la precedeixen i l'acompanyen i de les quals és una superba cristallització. Però constatar aquest fenomen és molt comú: el mèrit consisteix a assumir-lo amb tots els riscos en la investigació concreta, com s'ha assumit aquí. Una definició moderna del terme perspectiva en la seva accepció estricta pot ser la de «representació gràfica objectivament indiscutible dels fenòmens visuals relatius a l'aparença figurativa de la profunditat espacial que ens envolta» (pàg. 14), però, cal insistir-hi, l'àmbit de la problemàtica perspectiva no és pas reductible a les seves soles aplicacions pràctiques, a qualssevol representacions de cossos tridimensionals sobre el pla, bé que aquest en sigui l'aspecte més vistós i el més directament pertinent a la història de l'art.

En la mesura en què la història de l'art ha de tendir a descriure i explicar el sentit, el com i el perquè, de l'elaboració d'uns objectes «especials» constituïts en mediadors d'individus i de grups socials, en aquesta mesura ha de furgar també en la complexitat dels mecanismes i processos culturals de tota mena que han generat els objectes i que els han constituït —o que els constitueixen— en intermediaris socials. Per això, tampoc en un cas aparentment tan «tècnic» i culturalment «innocu», com pot semblar a alguns la perspectiva, la història de l'art no pot restringir-ne l'estudi als estrictes procediments gràfics de representació. Més aviat la perspectiva configura un sector típicament interdisciplinar, o millor, *transdisciplinar* en termes del mateix prof. Vagnetti. Implica tots els aspectes de la fenomenologia visual, des de «l'anatomia i la fisiologia dels òrgans visuals fins a la neurologia, la psicologia i l'antropologia»; també comprèn «la reflexió especulativa, és a dir la filosofia moral en les seves nombroses articulacions que van de l'ontologia a l'estètica, i la filosofia natural en les seves branques de la física-òptica, de la geometria i en general de les matemàtiques; igualment els instruments primaris de la representació i els seus efectes en les arts figuratives,

6 és a dir, tant el dibuix, la pintura, el relleu, l'escultura exempta i l'arquitectura com l'escenografia teatral i les tècniques corresponents; i, encara, la cartografia geogràfica, l'astronomia, la gnomònica i la teoria de les ombres, o bé, en temps més recents, la fotografia, el cinema, la televisió, la fotogrametria i, fa poquíssims anys, la tècnica dels plotters i l'holografia, a més d'un cert nombre d'altres disciplines» (pàg. 13). Però afanyem-nos a consignar (perquè la llista no ha d'esglaiar ni desanimar inútilment ningú) que, si bé aquesta polièdrica problemàtica traspuia tot al llarg del treball, en diversa mesura i tant en les introduccions com en la informació bibliogràfica, no obstant això no ha pas estat exhaustivament recollida en la seva integritat. Afortunadament, l'obra s'ha centrat a caracteritzar el desenvolupament històric, teòric i gràfic, de la perspectiva fins al segle XVIII, amb tots els aspectes que hi tenen incidència i en la mesura en què la tenen. Els marginals al tema o d'impliació només tangencial (encara que la seva entitat autònoma sigui molt important a d'altres efectes i fins i tot més pròxima a la ciència, la tècnica i l'art contemporanis) han estat reduïts a la simple constatació de la seva existència. De fet, les qüestions físico-perceptives, psicològiques i òptico-geomètriques en la seva sincronia han estat aplegades en un sol capítol, el primer, i tot el diversificadíssim procés d'aquesta problemàtica en l'Època Contemporània, els segles XIX i XX, hi té una presència esquematitzada al màxim, en dos apèndixs i sense introduccions. El gruix de l'obra, doncs, és dedicat a la diacronia de la sistematització perspectiva i el seu desplegament i episodis des d'Euclides fins a Monge, els dos grans noms que emmarquen el nucli de la problemàtica i amb els quals Vagnetti enceta i clou l'estudi.

L'organització de *De naturali et artificiali perspectiva* és plantejada en dues parts, com ja es pot desprendre el mateix títol: la primera centrada en els fenòmens visuals (òptica o «perspectiva naturalis») i la segona en els sistemes de represen-

tar-los (perspectiva o «perspectiva artificialis»), cadascuna d'elles dividida en capítols acordats a la successió temporal del tema. La primera part comprèn els capítols I al IV, i la segona del V al VIII. El recull bibliogràfic de cada capítol, a la vegada, és articulad en els tres subgrups d'«Estudis generals», «Fonts teòriques i literàries i estudis relatius» i «Estudis sobre artistes i escoles». És a dir, s'hi palesa la voluntat de conjugar una narració cronològica dels fets amb una exposició sincrònica de la problemàtica sobre tot teòrica però també figurativa a mesura que es va plantejant (hi fa excepció el ja esmentat capítol primer en el qual, a més dels textos generals sobre perspectiva, s'han concentrat una selecció dels estudis més importants de fenomenologia visual, tots considerats tant en el seu vessant històric com en el crític o interpretatiu). El breu capítol II és dedicat a examinar sumàriament els sistemes de representació «ideoplàstica» o conceptual de l'Antic Egipte i Mesopotàmia i de les cultures de l'extrem Orient, l'estudi dels quals il·lustra el punt de partença històric i en certa manera complementa «en negatiu», des d'altres plantejaments i solucions (d'altra banda també detectables en Occident, per exemple, en les figuracions altomedievals), el de l'esforç occidental per atènyer un sistema òptico-figuratiu amb correcció científica. En qualsevol cas, aquests sistemes perspectius (o pseudo-perspectius, si es vol) també formen part amb tota propietat de la història de la perspectiva. Els capítols III (Antiguitat clàssica i tardo-romana) i IV (Època medieval fins al segle XIV) cobreixen l'arc cronològic i cultural de la lenta maduració dels conceptes sobre la visió humana, però també dels esforços figuratius dels artistes, que són premissa indispensable per a derivar-ne un sistema de representació lògic i òpticament correcte com el de la ciència perspectiva. Els quatre capítols corresponents a la segona part del treball (els V-VIII, cadascun dedicat a un segle des del XV al XVIII) exploren la formulació de la perspectiva com a mètode científic de representació de la visió i els seus desenvolupaments figuratius fins a la Geome-

tria descriptiva. És a dir, cobreixen les etapes històriques des de la invenció de la perspectiva lineal, endegada per artistes entre els quals Brunelleschi té un paper fonamental i adreçada a artistes, fins a la seva elaboració científica per obra de matemàtics i que portà, amb Monge, a la formulació d'una nova ciència absolutament al marge de la pràctica artística. Les introduccions corresponents a aquests capítols, malgrat que en nombre de pàgines quasi dupliquin les dedicades als de la primera part, debaten els problemes d'una manera més condensada i circumspecta en atenció a la ja referida manca d'estudis de base sobre els textos teòrics dels segles XVI i sobretot XVII i XVIII, que per criteris de rigor metodològic l'autor no ha volgut obviar. Notem també a aquest propòsit que era intenció de l'autor recapitular els coneixements perspectius i resseguir-ne detalladament els passos històrics de la seva formulació sobretot teòrica, i aquesta és la causa que el vessant més específicament operatiu, de pràctica figurativa, hi tingui una presència tanmateix consistent però menys dilatada d'allò que, des d'interessos disciplinars potser escorats vers la història de l'art, molts de nosaltres haguéssim desitjat.

Una sumària tercera part de l'obra, que comprèn els dos apèndixs ja esmentats relatius als segles XIX i XX, és molt breu i poc elaborada, sense introduccions, quasi sense comentaris i dedicada quasi en exclusiva a tractats teòrics o manuals de perspectiva; el tractament

fragmentari i succint respon igualment, com ja havíem comentat, a un propòsit explícit de l'autor que afecta les mateixes proporcions de practicabilitat i utilitat de l'obra. Indubtablement hauria resultat molt suggestiva la continuació de l'obra amb el mateix ritme de problemàtica estudiada en els segles XIX i XX i, encara més, si l'estudi s'hagués estès, ultra als textos teòrics i a la pràctica pictòrica de la perspectiva lineal, a examinar els inicis de la seva transgressió fins al seu refús total de part dels artistes; i encara, «last but not least», a l'exploració, l'ús i la difusió dels nous mètodes gràfics d'arrel fotoquímica com la fotografia, el cinema, etc. Però demanar això, i altres coses més, al llibre que hem comentat fóra demanar a l'autor quasi una altra història i, sobretot, un altre llibre que ell no es proposava d'escriure.

El que ha escrit i aquí hem mirat de ressenyar (contextuant-lo en una explicació que pretenia només ajudar a avaluar-ne justament la importància i, en tot cas, suscitar-ne la consulta i l'estudi) és, en el sentit que dèiem, un llibre que en fa esperar un altre, o potser uns altres: un llibre ben circumscrit, que no vol pas dir mancat o amputat. Tot el contrari, és un fonament que esdevé indispensable per a l'estudi de la perspectiva, una eina sòlida i a la vegada irisada, rica, estimulant. En fi, amb el seu *De naturali et artificiali perspectiva* el prof. Luigi Vagnetti ens ha posat a les mans, com ja he dit, un llibre per agrair.