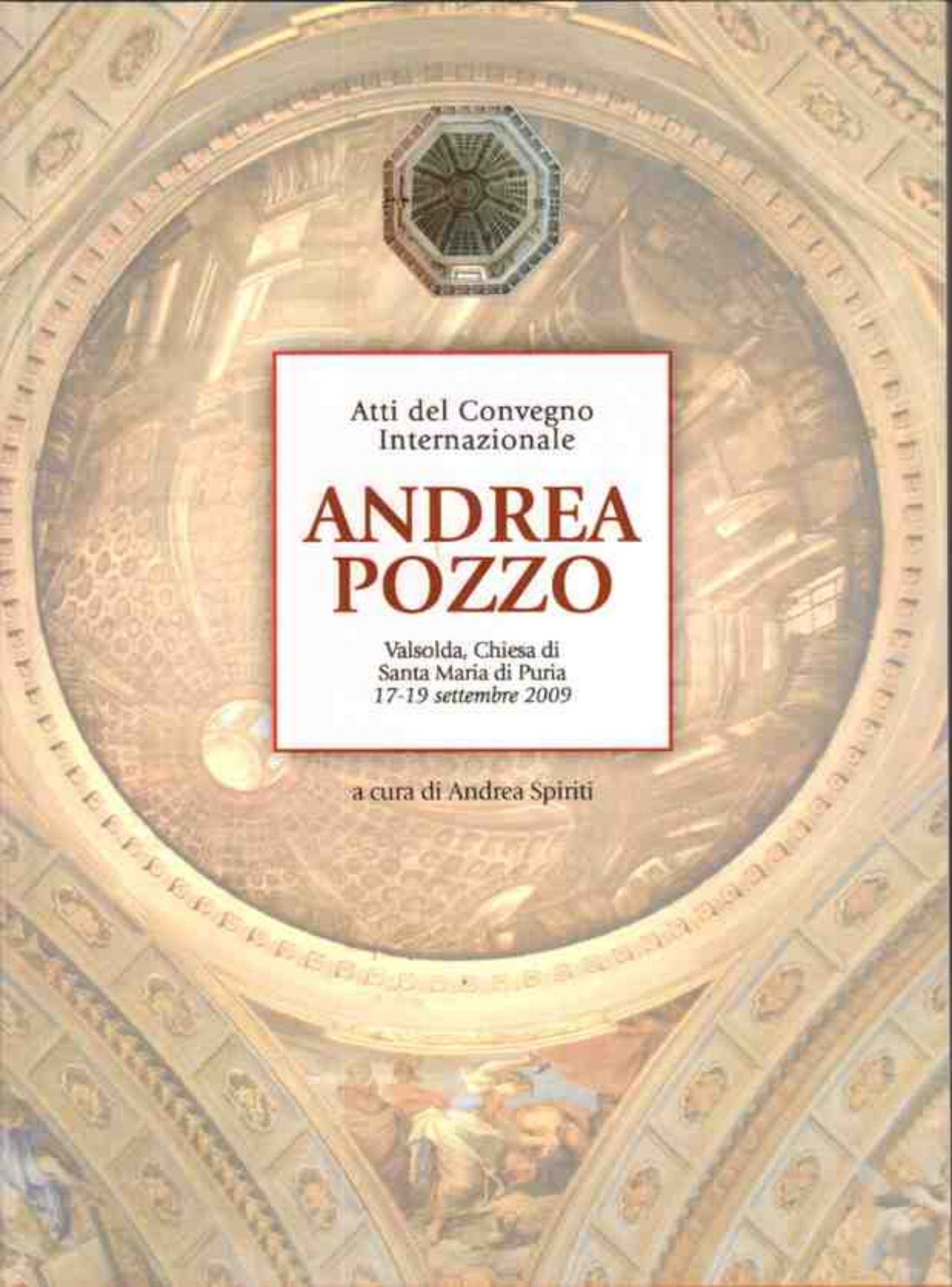




Atti del Convegno  
Internazionale

# ANDREA POZZO

Valsolda, Chiesa di  
Santa Maria di Pura  
*17-19 settembre 2009*

a cura di Andrea Spiriti

Atti del Convegno  
Internazionale

# ANDREA POZZO

Valsolda, Chiesa di  
Santa Maria di Puria  
*17-19 settembre 2009*

a cura di Andrea Spiriti

Comunità Montana Valli del Lario e del Ceresio

*Coordinamento scientifico del convegno:*  
Giorgio Mollisi

*Segreteria scientifica e  
coordinamento redazionale degli atti:*  
Laura Facchin

*Progetto grafico e impaginazione:*  
Giorgio Greppi

*Stampa:*  
Echeo srl - Varese  
Giugno 2011

*Si ringrazia il Sistema Museale Territoriale Alpi Lepontine  
per la preziosa collaborazione all'organizzazione  
del Convegno e alla predisposizione degli Atti.*

*Per informazioni: Elena Tarelli  
tel. 0344 85218 int. 29  
ambiente@cmalpilepontine.it*

ISBN 978-88-906205-0-8

© Comunità Montana Valli del Lario e del Ceresio

L'editore si dichiara pienamente disponibile  
a soddisfare eventuali oneri derivanti da diritti di riproduzione  
per le immagini di cui non sia stato possibile reperire  
gli aventi diritto.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta  
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo  
elettronico, meccanico o altro senza l'approvazione scritta  
dei proprietari.

## Presentazione

*La pubblicazione degli Atti del Convegno internazionale dedicato all'approfondimento della figura di Andrea Pozzo, importante artista e trattatista trentino ma originario di Valsolda, costituisce indubbiamente un'occasione unica per far conoscere a ricercatori ed appassionati la vera ricchezza di questo territorio di confine, ossia la capacità dei nostri antenati di sopperire con l'ingegno ad una condizione economica sfavorevole, dovuta alla marginalità e all'asprezza di queste regioni montane.*

*Nell'ultimo ventennio è cresciuto l'interesse del mondo accademico verso l'opera e la storia dei "Maestri dei Laghi", i quali per secoli esportarono la propria arte nelle più prestigiose corti italiane ed europee conquistando stima e notorietà.*

*Il legame di tali artisti con la propria terra natale, però, rimase sempre vivo nel tempo, tant'è che al loro ritorno vi lasciarono pregevoli opere di architettura, pittura e scultura, che oggi rappresentano un grande patrimonio culturale ed una preziosa risorsa per lo sviluppo economico del territorio.*

*Da alcuni anni la Comunità Montana attraverso programmi e progetti attuati dal Sistema Museale Territoriale Alpi Lepontine e dal Museo Casa Pagani è impegnata nella valorizzazione di tali beni culturali, mirando ad approfondirne la conoscenza tra gli studiosi, gli appassionati e i cittadini, con un occhio di riguardo a bambini e ragazzi.*

Mauro Robba

*Presidente della Comunità Montana  
Valli del Lario e del Ceresio*

Sommario

|                                                              |                                                                                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
|                                                              | Presentazione                                                                                                                | II |
|                                                              | Prefazione                                                                                                                   | v  |
| <i>Andrea Spirti</i>                                         | Andrea Pozzo fra Valsolda e Milano                                                                                           |    |
| <i>Giorgio Mollisi</i>                                       | I Pozzo, artisti di Valsolda                                                                                                 |    |
| <i>Claudio Strinati</i>                                      | Giovanni Battista Pozzo nella Roma sistina                                                                                   | 2  |
| <i>Marinella Pigozzi</i>                                     | Andrea Pozzo tra Giulio Troili e Ferdinando Galli Bibiena                                                                    | 3  |
| <i>Rita Binaghi</i>                                          | Istruire la mente e la mano secondo i precetti della Geometria:<br>Andrea Pozzo tra Trento, Milano e Mondovì                 | 4  |
| <i>Laura Facchin</i>                                         | Precisazioni sulla permanenza di Andrea Pozzo nello Stato di Milano                                                          | 7  |
| <i>Stefano Della Torre,<br/>Andrea Bonavita, Marco Leoni</i> | Andrea Pozzo in San Fedele a Milano e l’invenzione delle false cupole                                                        | 9  |
| <i>Richard Bösel</i>                                         | Andrea Pozzo, architetto prospettico: da Mondovì a Roma                                                                      | 10 |
| <i>Edoardo Villata</i>                                       | Appunti sulla decorazione pittorica del Castelveccchio di Pino Torinese                                                      | 11 |
| <i>Lauro Magnani</i>                                         | Andrea Pozzo a Genova e in Liguria. Contatti, relazioni, esperienze<br>artistiche intorno alla sede genovese della Compagnia | 12 |
| <i>Simona Capelli</i>                                        | Andrea Pozzo e la committenza Odescalchi a Como: riflessioni e<br>interrogativi                                              | 13 |
| <i>Sandra Costa</i>                                          | Andrea Pozzo a Milano. Ateliers e collezionismo nello specchio di<br>una corrispondenza aristocratica                        | 14 |
| <i>Luciana Giacomelli</i>                                    | «...ingannare l’occhio a meraviglia». Invenzioni di altari dal Trattato<br>di Andrea Pozzo nelle botteghe d’arte in Trentino | 15 |
| <i>Giuseppe Sava</i>                                         | Carlo Gaudenzio Mignocchi. Chiavi di lettura per un allievo trentino<br>di Andrea Pozzo e alcune note su Nicolò Dorigati     | 16 |
| <i>Alessandro Franceschini</i>                               | Andrea e Jacopo Antonio Pozzo: affinità e (sottili) divergenze                                                               | 17 |
| <i>Fauzia Farneti</i>                                        | Le decorazioni illusionistiche nel granducato di Toscana e i modelli<br>di Andrea Pozzo                                      | 17 |
| <i>Stefano Bertocci</i>                                      | La lezione prospettica di Andrea Pozzo nei costrutti architettonici<br>dei quadraturisti toscani                             | 18 |
| <i>Lydia Salviucci Insolera</i>                              | Pozzo e la sua accademia di pittura a Roma. Dalla didattica alla prassi                                                      | 19 |
| <i>Mariusz Karpowicz</i>                                     | Gli allievi del Pozzo in Polonia                                                                                             | 20 |
| <i>Mariusz Smoliński</i>                                     | Christoph Tausch e la fortuna di Andrea Pozzo in Slesia                                                                      | 21 |
| <i>Flavio Rurale</i>                                         | Andrea Pozzo e la Compagnia di Gesù nel secondo Seicento                                                                     | 21 |
| <i>Giovanna Zanlonghi</i>                                    | Teatro senza attori. La visione scenica di Andrea Pozzo                                                                      | 22 |
| <i>Walter Canavesio</i>                                      | Maestranze valsoldesi per la costruzione della chiesa di San<br>Francesco Saverio a Mondovì                                  | 23 |
| <i>Maria Vittoria Cattaneo,<br/>Nadia Ostorero</i>           | Mastri da muro e da pietra: i Pozzo in Piemonte nella seconda metà<br>del Seicento                                           | 25 |

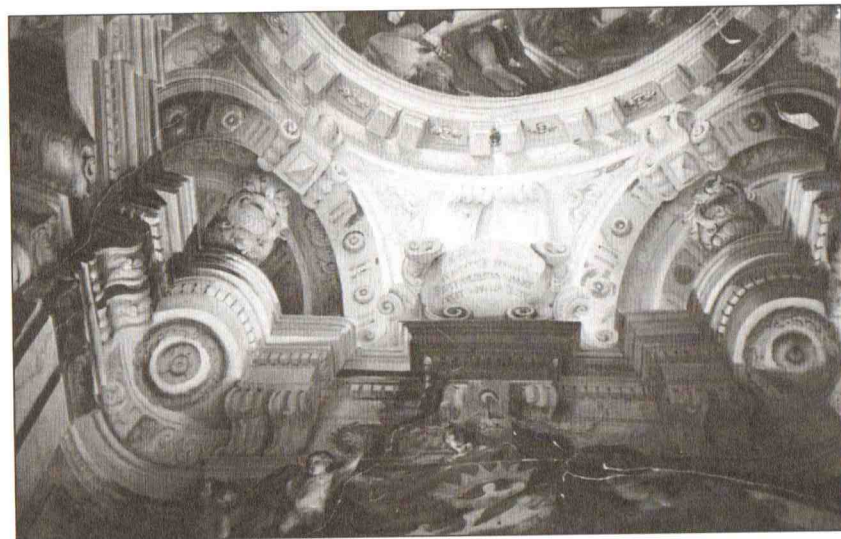


Fig. 12, Francesco e Giuseppe Melani, *Architettura dipinta sulla copertura di una sala*, Pisa, palazzo Gambacorti, 1723-26.

macchina architettonica da lui dipinta attorno all'*Allegoria di Imeneo*, realizzata da Giovan Domenico Ferretti. Il piano mediano dell'ingannevole architettura è infatti percorso da una balaustra che assume un oggetto curvilineo in corrispondenza della campata centrale della parete; questo motivo, come le volute rovesce delle pareti laterali possono essere intese quale trascrizione pittorica della soluzione architettonica impiegata da Andrea Pozzo a Vienna, nella Universitätskirche.

Sempre a Pisa i due fratelli Melani si mostrano vicini a frate Pozzo negli apparati decorativi realizzati nel palazzo dell'Arcivescovado, in palazzo Simoneschi e in palazzo Gambacorti attuale palazzo Comunale, tra il 1723 e il 1726, attorno all'*Allegoria di Pisa con San Ranieri* (Fig. 12).

Fra gli ultimi committenti dei Melani, l'arcivescovo di Pisa Francesco Selvatico dei conti Guidi che, nel 1739, affidò ai due fratelli la decorazione della cappella del palazzo pisano; il costrutto dell'inganno, molto scenografico, lascia trasparire ancora una volta la capacità del quadraturista pisano di coniugare le proposte del Pozzo con quelle del Bibiena, senza dimenticare gli esempi fiorentini. In una modalità poco consueta in Toscana prima dell'intervento di Andrea Pozzo in palazzo Contucci, la finta architettura si imposta direttamente sulla pavimentazione reale creando effetti di grande veridicità e di dilatazione dello spazio reale, modificandolo sia nelle dimensioni che nella sua geometria, in uno straordinario gioco prospettico. Le pareti contigue si aprono mediante grandi arcate che richiamano il salone di palazzo Chigi Sansedoni; nel piano mediano, tra le arcate, il costrutto architettonico viene articolato da balconcini ad andamento curvilineo, già utilizzati da Francesco nella decorazione dell'anticappella di palazzo Chigi Sansedoni, in una modalità che richiama l'architettura pozziana, ripresa dai bolognesi e replicata anche nella pittura prospettica lucchese.

Il rapporto di dipendenza da Pozzo da parte di Francesco si può cogliere anche nel disegno architettonico, di proprietà privata e pubblicato da Roberto Paolo Ciardi,<sup>36</sup> in cui la sezione centrale del disegno del teatro delle *Nozze di Cana*, realizzato da Pozzo per l'esposizione delle Quarantore nella chiesa del Gesù di Roma viene a costruire l'intera struttura del disegno del Melani. Per arricchire in qualche modo la visione, il pittore pisano inserisce tra l'arco maggiore e quello sottostante il colonnato superiore, che nella composizione del gesuita poggia sul piano rialzato cui si accede attraverso una scalinata. Benché la semplificazione operata da Francesco riesca a proporre un progetto sostanzialmente diverso dal modello originale, è evidente come la composizione, lo sviluppo degli archi e delle colonne e in generale l'intera struttura del disegno, rimandi al progetto di Andrea Pozzo. Il disegno del gesuita è una struttura effimera che diede spunto a progetti anche di carattere profano; lo stesso Pozzo scrive «Questa invenzione d'architettura potrebbe servire altresì [...] per qualche altro luogo, onde potessi vedersi di lontano, come sarebbe nel fondo di un giardino o pure nel cortile d'un gran palazzo». Pure Mattia Tarocchi denuncia l'ascendente pozziano sia nelle decorazioni murali, come nel caso dell'abside della chiesa di Santa Apollonia, sia in alcune opere grafiche.

L'eco delle proposte illusionistiche di frate Pozzo è evidente anche nel territorio aretino; il salone del primo piano del castello Bourbon del Monte a Sorbello costituisce un significativo esempio del diffondersi della tipologia compositiva dell'arredo pittorico di palazzo Contucci. La Toscana mostra di recepire non solo le illusionistiche soluzioni di copertura e singoli elementi proposti dal Trattato ma anche le ricche pareti d'altare che trovano traduzioni, talora semplificate, da parte dei pittori di architettura.

mente la stima del cardinale Francesco Maria de' Medici, di cui Rutilio Sansedoni era 'coppiere', portò loro la prestigiosa commissione a Siena: l'arredo decorativo della volta dello scalone d'onore, dell'atrio della cappella del beato Ambrogio e delle stanze adiacenti nel nuovo "Appartamento della Cappella verso piazza" del Campo in palazzo Chigi Sansedoni, uno dei più antichi della città, in collaborazione con Antonio Domenico Gabbiani, portata avanti a partire dall'ottobre 1725<sup>35</sup>.

Anche Pietro Anderlini nel salone di rappresentanza del piano nobile dello stesso palazzo senese, fra il 1745 e il 1746 impiegò il medesimo motivo nella grande

Stefano Bertocci

## La lezione prospettica di Andrea Pozzo nei costrutti architettonici dei quadraturisti toscani

*Disegnare è ingannare  
e farsi ingannare  
da sapienti illusioni  
cosicché un metro non sia un metro  
e un punto l'infinito.  
Disegnare è poesia.  
R. Maestro<sup>1</sup>*

### La prospettiva «inganno degli occhi»

La storia della rappresentazione prospettica costituisce in realtà la storia dei tentativi dell'uomo, nei vari periodi storici e nei rispettivi contesti socio culturali, di impadronirsi di un metodo di figurazione dello spazio che assomigliasse alla percezione visiva, di dotarsi quindi di uno strumento di conoscenza incontrovertibile: uno strumento di rilievo, analogo alle strategie che naturalmente l'istinto umano adotta nel procedere della conoscenza e, nello specifico, nella valutazione delle caratteristiche dimensionali dello spazio, attraverso il meccanismo fisiologico della visione. Il fine è quello di ripetere, ri-presentare l'esperienza di una realtà spaziale definita, individuare uno strumento di rappresentazione che, attraverso metodi scientifici, geometrico - matematici, sia in grado di consentire il ripetersi di una specifica esperienza dello spazio, di avere accesso ad una realtà che fisicamente non è presente, è altrove.

La prospettiva è stata vista come strumento privilegiato per la rappresentazione o la ri-presentazione della realtà; offre infatti la possibilità di ripetere l'esperienza di una determinata realtà spaziale attraverso la percezione visiva mediante segni e campiture su di una superficie piana che vengono riconosciuti dalla nostra sensibilità, ci porta a riconoscere cose e spazi non presenti nella realtà, ma soltanto rappresentate. Appare quindi determinante il contributo soggettivo dello spettatore, del soggetto percettore: «l'immaginazione, resa possibile dall'accumulo delle esperienze percettive è una qualità insita nell'uomo che si esplica nel vedere mentalmente figure o composizioni di oggetti non avvertibili contemporaneamente attraverso le sensazioni»<sup>2</sup>.

«Quando la prospettiva cessò di rappresentare un problema tecnico matematico, cominciò ad essere in misura tanto maggiore un problema artistico. Perché la prospettiva è per sua natura un'arma a doppio taglio: essa offre ai corpi lo spazio in cui dispiegarsi plasticamente e muoversi plausibilmente ma anche permette alla luce di diffondersi nello spazio e di scomporne pittoricamente i corpi: essa crea una distanza tra gli uomini e le cose... ma poi elimina questa distanza assorbendo in un certo modo negli occhi dell'uomo il mondo di cose che esiste autonomamente di fronte a lui; essa riduce i fenomeni artistici a regole ben definite, anzi a regole matematicamente esatte, ma d'altro canto le fa dipendere dall'uomo, anzi dall'individuo in quanto queste regole si riferiscono alle condizioni psicofisiologiche della percezione»<sup>3</sup>. I pittori di architettura in Toscana, nel Settecento, interpretarono in maniera straordinaria la lezione di Andrea Pozzo, relativamente alla costruzione di apparati decorativi che tenevano in particolare considerazione l'aspetto della percezione tridimen-

Terza graticola: rappresentazione tridimensionale di come l'ombra del reticolo posto sull'imposta della volta verrebbe proiettata sulla superficie della stessa da una fonte luminosa posizionata all'altezza di un metro e mezzo dal pavimento

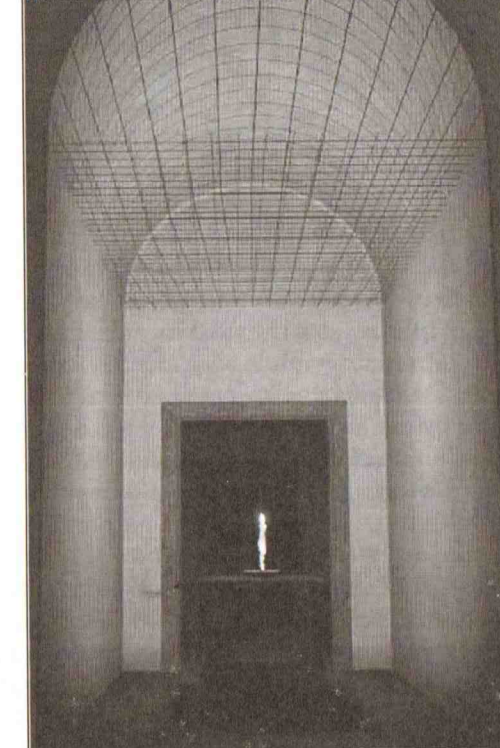


Fig. 1, Per mettere in pratica il noto sistema dei tre reticoli viene usato l'esempio del lume posto nel centro di proiezione che illustra bene il principio della proiezione del reticolo sulla volta cilindrica.

35 F. Farneti, *Quadraturismo e grande decorazione nella Toscana granducale*, in *Atlante del Barocco in Italia. Firenze e il Granducato*, a cura di M. Bevilacqua-G.C. Romby, Roma 2007, pp. 205-232: 223.

36 R.P. Ciardi, *La prima metà del secolo, in Settecento pisano*, a cura di R.P. Ciardi, Pisa 1990.

1 R. Maestro, *Uomini, donne, architetture, paesaggi e marine disegnanti a penna e/o a lapis nella estate del 2005 da Roberto Maestro, "Bob Teacher" per gli amici*, Firenze 2005, p. 10.

2 M. Fasolo, *La galleria di Sant'Ignazio alla Casa Professa del Gesù. Problema teorico circa la prospettiva della parete di fondo*, in *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di F. Farneti-D. Lenzi, atti del convegno, Rimini 2002, Firenze 2004, pp. 149-154.

3 E. Panofsky, *Die perspektive als "symbolische form"*, Berlino 1927, [trad. it. *La prospettiva come forma simbolica*, Milano 1973], pp. 65, 66.

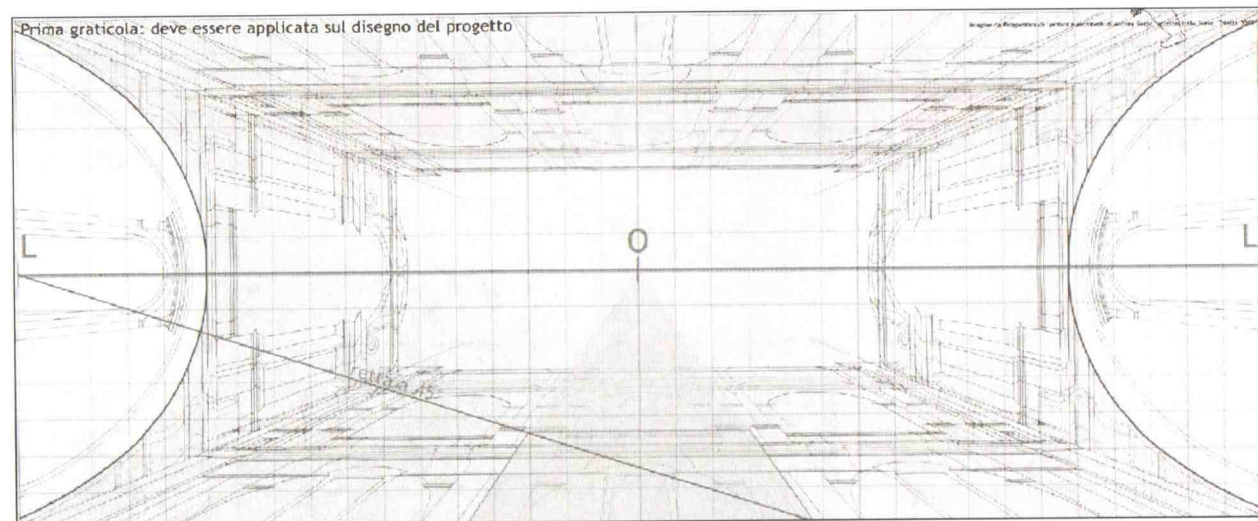


Fig. 2, Ricostruzione del primo reticolo disposto sul bozzetto della volta della chiesa di Sant'Ignazio, tratto dal trattato di A. Pozzo.

sionale degli spazi illusionistici. Prevalde infatti, sull'aspetto, per così dire, funzionale – decorativo dei contesti pittorici realizzati in questo periodo, la consapevolezza da parte degli operatori della realizzazione di veri e propri organismi architettonici virtuali coerenti in tutti i loro aspetti spaziali e formali. L'architettura diviene l'impalcatura organica del contesto delle rappresentazioni che si sviluppano in un determinato ambiente, dalle aule delle chiese alle sale dei palazzi gentilizi poiché come insegna Pozzo: «se uno sta nel solo punto che gli viene indicato, cioè nel punto dell'ubbidienza più stretta, allora l'istituto di quest'Ordine può apparire come un unico edificio coerente. Ma se uno si scosta anche di un solo passo da questo punto dell'ubbidienza cieca, si vede chiaramente e sempre più chiaramente, quanto uno più si allontana, che tutto è solo inganno e che l'istituto di quest'Ordine non trova un legame coerente con tutti gli altri rapporti in cui Dio ha posto l'uomo, e che esso perciò è un impedimento per il vero bene dell'umanità»<sup>4</sup>. Coerentemente alla acquisizione e diffusione delle novità offerte in questo periodo dalla scienza della rappresentazione, che fra Sei e Settecento compie decisi approfondimenti scientifici di settore, si pone l'accento sulle caratteristiche fisiologiche della formazione della percezione visiva e si studiano accorgimenti che tengano conto degli aspetti della componente "soggettiva" dell'esperienza dello spazio. Non soltanto la geometria proiettiva è al centro dell'indagine e dell'operatività dei quadraturisti, ma l'uomo soggetto percettore dell'esperienza dello spazio virtuale diviene, secondo le parole del Pozzo, il fulcro ed il fine: «Cominciate dunque o mio lettore allegramente il vostro lavoro con risoluzione di tirar sempre tutte le linee delle vostre operazioni al vero punto dell'occhio che è la Gloria di Dio»<sup>5</sup>. L'architettura dell'inganno deve infatti tenere in considerazione gli effetti che produce sullo spettatore e le modalità percettive del soggetto fruitore nello specifico contesto della realizzazione. Il parallelo con la scenografia è immediato, tutto ruota intorno alla suggestione dello spettatore disposto nella platea, in posizione prevalentemente statica e rivolto verso il palcoscenico<sup>6</sup>. Gli effetti tridimensionali della sceno-

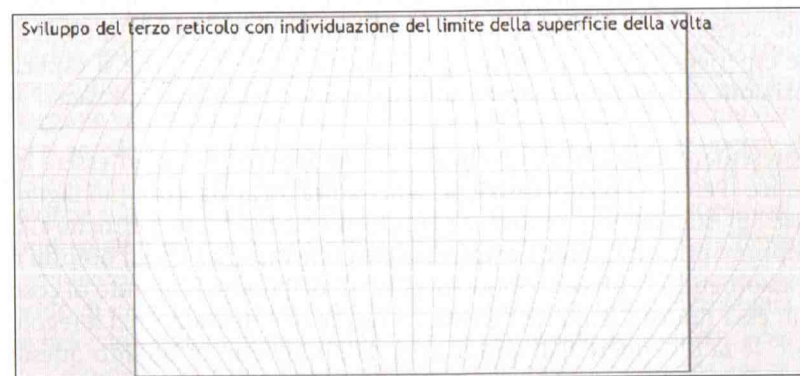


Fig. 3, Schema di sviluppo del terzo reticolo proiettato in vera grandezza sulla volta cilindrica.

grafia si ottengono tramite accurate applicazioni delle tecniche della prospettiva accelerata. Allo stesso modo, nella architettura virtuale dei quadraturisti, si tiene in debito conto il contributo essenziale che il movimento del fruitore, il normale spostamento dell'osservatore attraverso gli ambienti reali, fornisce alla percezione dello spazio ed alla formazione dell'esperienza spaziale soggettiva che ciascuno compie muovendosi all'interno di un'architettura.

<sup>4</sup> H. Pfeiffer S. J., *Pozzo e la spiritualità della Compagnia di Gesù*, in *Andrea Pozzo*, a cura di A. Battisti, Milano-Trento 1996, p. 13.

<sup>5</sup> Cfr. S. Corradino, *I Gesuiti e la geometria nel Seicento*, in *Andrea Pozzo cit.*, p. 63.

<sup>6</sup> Il tema della prospettiva si sviluppò, come è noto, anche in discipline specifiche, come la scenografia dove trovò innumerevoli applicazioni nella rappresentazione di architetture e brani urbani. Il tema della scena urbana è stato ripreso da molti trattatisti, fra gli altri ricordiamo Sebastiano Serlio (1475-1555) che dedica l'ultima parte del Secondo Libro *Di Prospettiva* del suo trattato proprio alla scenografia, illustrando i tre tradizionali tipi di scena: comica, tragica e satirica.

## I costrutti architettonici dei quadraturisti toscani

Un contributo fondamentale allo sviluppo delle conoscenze prospettiche, applicate nelle opere dei toscani del Settecento, è costituito proprio dalla diffusione del trattato di Andrea Pozzo che riesce a coniugare felicemente, in un unico quadro teorico, le acquisizioni della scienza della rappresentazione – nello specifico la prospettiva – e le proiezioni anamorfiche di immagini prospettiche con l'architettura, fornendo in tal modo gli strumenti teorici e pratici per soddisfare le esigenze percettive per la formazione dell'esperienza 'virtuale' dello spazio tridimensionale (Figg. 1-2-3-4). L'anamorfosi è una deformazione dell'immagine, spesso di una immagine prospettica tridimensionale, ottenuta adottando per la proiezione un quadro comunque disposto nello spazio, si tratta pertanto di una prospettiva in cui la direzione dell'asse visivo non è perpendicolare al quadro. L'osservatore è portato quindi a scoprire il segreto dell'inganno ottico cercando, muovendosi nello spazio, il giusto punto di osservazione<sup>7</sup>. Nelle anamorfosi prospettiche, utilizzate nelle grandi decorazioni di sale o chiese, la ricerca del giusto punto di vista da parte dell'osservatore modifica completamente la percezione dello spazio con effetti particolari perseguiti, per il loro valore fantastico, soprattutto nel periodo barocco. Il pensiero anamorfico era retto da una solida teoria geometrica e l'argomento destava interesse anche perché offriva la possibilità di creare, sulla base di certezze geometriche e regole assolute, una realtà mutevole ed effimera, modificabile dalla mente umana non solo con l'interpretazione dell'intelletto, ma anche attraverso una concreta lettura tramite la vista.

In epoca barocca queste idee permisero di «sostituire» alle architetture fatte di solidi e di spazialità immutabili delle strutture anamorfiche, degli spazi illusori creati da decorazioni e pitture prospettiche (in alcuni casi anche da specchi) che modificavano la percezione dello spazio. I principi delle prospettive accelerate o rallentate trovarono, fra l'altro, geniale e spettacolare applicazione anche in architettura. Le regole che si rintracciano all'interno del genere pittorico del quadraturismo corrispondono peraltro a quelle applicate spesso anche nel campo dell'architettura 'costruita', come dimostrano alcune opere di Guarino Guarini, come ad esempio l'interno della Cappella della Sacra Sindone realizzata a Torino nel 1694, che risultano efficaci dimostrazioni delle potenzialità intrinseche dei principi proiettivi nel campo fecondo delle realizzazioni spaziali ed architettoniche. Per ottenere il suggestivo effetto di fuga vertiginosa e di strapiombante altezza della copertura l'architetto si servì proprio della disposizione geometrica e della particolare configurazione degli archi secondo le regole di una «proiettività prospettica» genialmente applicata in funzione del punto di vista, anzi dell'insieme dei possibili punti di vista, effetto coadiuvato anche dell'uso di materiali dai differenti toni cromatici che esaltano questo effetto. Quale migliore dimostrazione del saldo rapporto che in questo periodo si instaura tra pittura e architettura. La prospettiva, rappresentando l'architettura, diventa a pieno titolo anch'essa architettura e quindi 'fare prospettive' significava creare comunque delle architetture e modellare uno spazio che oggi potremmo definire virtuale. Andrea Pozzo, infatti, con il suo intervento risolse i problemi dell'architetto della chiesa di Sant'Ignazio a Roma che aveva realizzato un mediocre edificio: attraverso la sua decorazione della volta, la chiesa parve trasfigurata ed acquisì solennità.

Si sperimentano, in epoca barocca, anche in Toscana costrutti prospettici che mano a mano si discostano dai vincoli imposti dallo spazio architettonico destinato ad accogliere l'opera pittorica; sempre più l'effetto sorprendente, la meraviglia del visitatore, viene stimolata dalla voluta non coerenza formale fra contenitore,

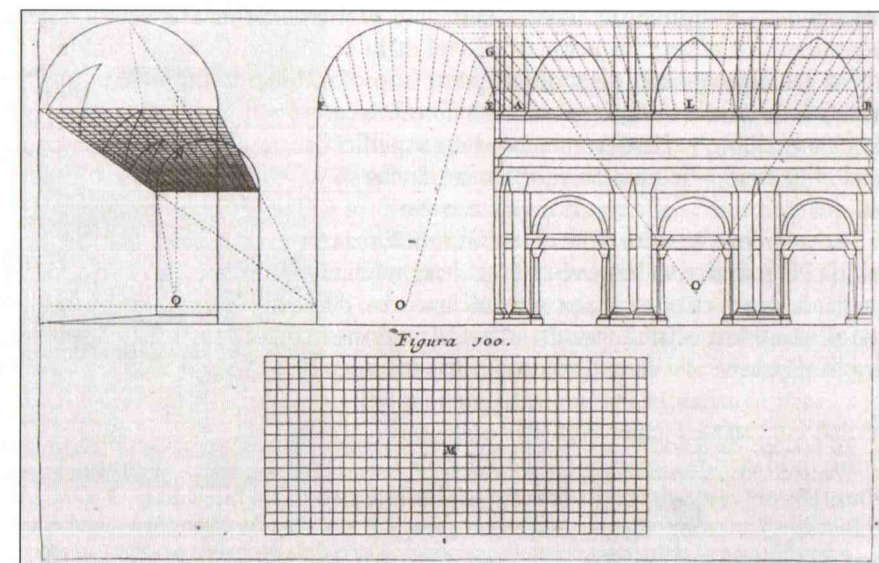
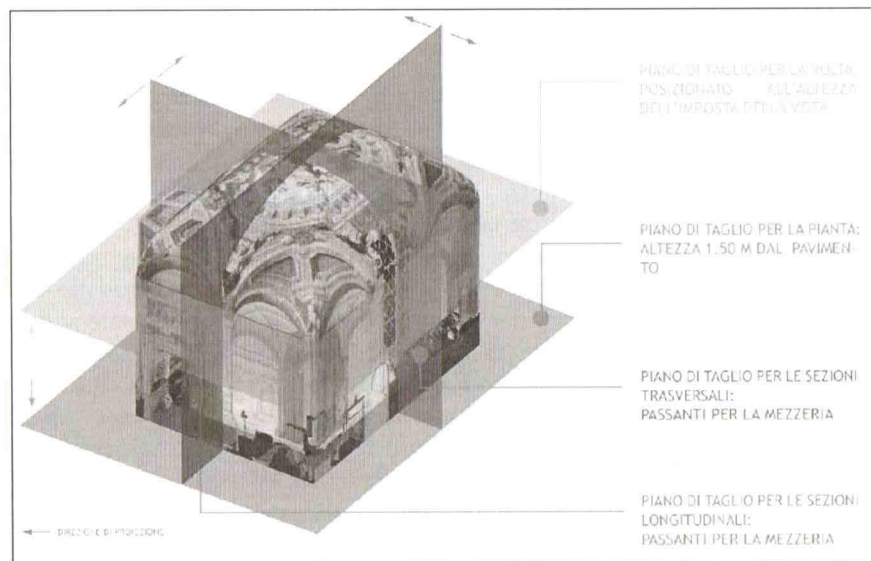


Fig. 4, La figura 100, della parte 1° del trattato di A. Pozzo, illustra la costruzione delle tre graticole, per il riporto del disegno sulla volta, attraverso il sistema delle proiezioni ortogonali.

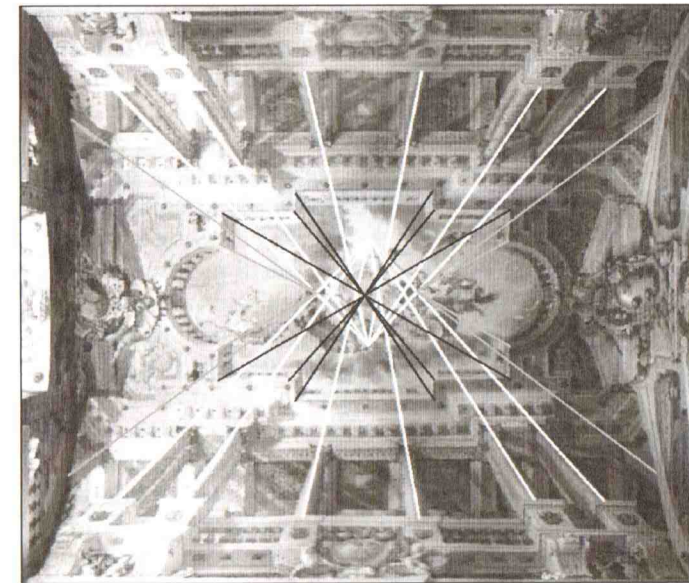
<sup>7</sup> Il termine anamorfosi appare nel Seicento e designa inizialmente una certa specie di «depravazioni ottiche» fondate sui giochi della riflessione e della prospettiva. In un primo momento l'interesse era diretto verso quelle immagini distorte, mostruose e indecifrabili che, se viste da un certo punto dello spazio o riflesse con accorgimenti vari, si ricompongono e svelano figure a prima vista non percepibili. La conoscenza dei procedimenti per costruirle fu a lungo trasmessa come dottrina magica e segreta, finché a partire dal Cinquecento le pratiche del disegno anamorfico hanno cominciato a diffondersi. Infine nel Seicento l'anamorfosi ha trovato ampio spazio nei trattati di prospettiva e nelle speculazioni ottiche dell'epoca. Cfr. J. F. Nicéron, *La perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux de l'optique, de la catoptrique et de la dioptrique*, Parigi 1638; J. Baltrusaitis, *Anamorfosi o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, Milano 1978; E. Battisti, *Anamorfosi, evasione e ritorno*, Roma 1981; F. Leeman-J. Elffers-M. Schuyt, *Anamorphosen*, Colonia 1975; D. Toffanello, *Anamorfosi, l'immagine improvvisa*, Milano 1996.

la struttura architettonica reale della sala o dell'aula della chiesa, ed il fantastico spazio virtuale. Se fra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento le vedute prospettiche all'interno dell'apparato decorativo hanno la funzione di aggiungere effetti ed interesse all'architettura reale, in un rapporto di relazione biunivoco ed in una logica integrazione tra reale e virtuale, nel Settecento si viene a definire ancor più chiaramente la completa trasformazione dello spazio reale.

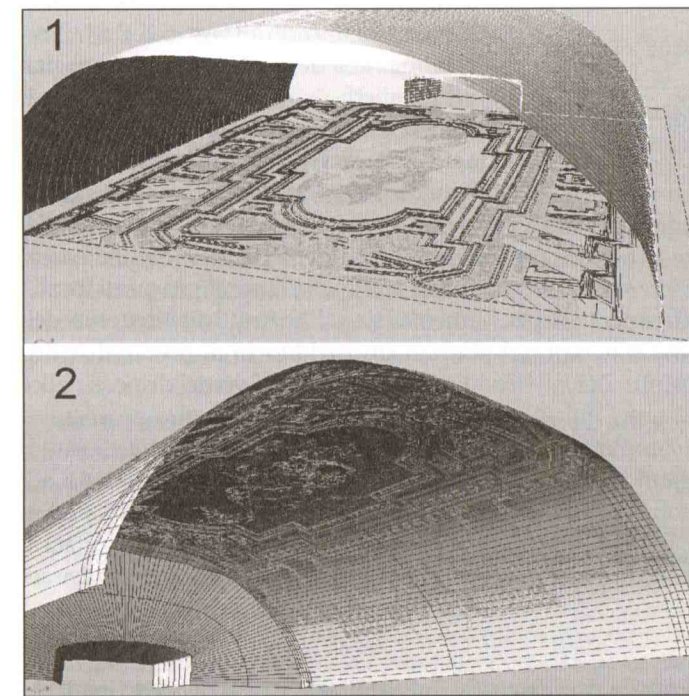
Gli aspetti tecnici della caratteristica per la realizzazione degli apparati decorativi illusionistici sono fra i problemi maggiormente discussi dall'attuale ricerca di settore<sup>8</sup>. Oltre al complesso apparato teorico relativo alla geometria, alla prospettiva ed all'anamorfosi, esistevano tutta una serie di 'segreti' che potremo definire 'di bottega' appartenenti alle singole scuole che venivano trasmessi durante l'apprendistato degli allievi. Queste tecniche costituivano infatti quell'*humus* culturale all'interno del quale si formavano i pittori di prospettiva, un insieme di conoscenze di base di cui non si trova che qualche labile traccia negli scritti della manualistica o trattatistica di settore fra Sei e Settecento. Uno dei problemi più complessi era la trasposizione del bozzetto al vero, in scala reale, sulle superfici interne dell'ambiente destinato ad accogliere l'apparato decorativo illusionistico e la risoluzione di tutti i problemi relativi al disegno in vera grandezza degli scorci prospettici e delle relative proiezioni anamorfiche. I sistemi di ingrandimento e trasporto dei bozzetti per realizzare i disegni al vero erano basati soprattutto sul sistema delle coordinate cartesiane, metodo adatto alla trasposizione in scala su superfici piane. Sono infatti documentati numerosi esempi di bozzetti con impressi reticoli o quadrettature di vario tipo a testimonianza delle procedure di trasporto che fanno riferimento all'uso del sistema delle coordinate cartesiane. Differenti problemi poneva invece la trasposizione dei bozzetti sulle superfici di volte o cupole. Uno degli aspetti salienti della ricerca che da anni svolge il consolidato gruppo di ricerca fiorentino sul Quadraturismo<sup>9</sup>, della quale questo approfondimento rappresenta solo una piccola appendice, riguarda lo studio delle tecniche di progettazione e di realizzazione delle quadrature, condotto attraverso l'uso delle varie metodologie di rilievo e telerilevamento<sup>10</sup> delle superfici decorate di chiese e palazzi in Toscana. In particolare sono stati analizzati esempi di quadrature, realizzate anche su superfici di strutture voltate complesse, a partire dai monumentali quartieri estivi dalla reggia di palazzo Pitti<sup>11</sup>, ai soffitti di chiese come Sant'Egidio o l'Ospedale di San Giovanni di Dio a Firenze, le volte delle chiese di San Ponziano e la cupola di Santa Caterina a Lucca, palazzi e ville come il salone del palazzo del Vescovo di Pisa, il salone di villa Santini a Lucca, la sala di palazzo Chigi Sansedoni a Siena e la sala di palazzo Contucci a Montepulciano, con il fine di studiare e comprendere le tecniche di progettazione delle prospettive e le modalità specifiche di realizzazione di queste particolari applicazioni pratiche della scienza prospettica in relazione alle varie tipologie di superfici degli ambienti decorati. L'illusione di inoltrarsi con lo sguardo in



**Fig. 5.** Schema per la restituzione di sezioni, piante e fotopiani di un ambiente decorato con quadrature rilevato con tecnologie laser scanner.



**Fig. 6.** Restituzione della sezione all'imposta della volta, con vista prospettica della decorazione del soffitto, della sala dell'Udienza Privata facente parte dell'attuale Museo degli Argenti di palazzo Pitti a Firenze. Tramite queste restituzioni è possibile studiare l'effetto visivo dell'impianto geometrico dell'architettura dipinta sulla volta. Si nota in questo caso particolare l'applicazione di un sistema prospettico con più punti focali.



**Fig. 7.** Illustrazione schematica della procedura per la restituzione del disegno in vera grandezza sulla superficie curva della volta.

ambienti «non reali», ma allo stesso tempo così suggestivi, si basa sull'applicazione pratica della prospettiva, ed in particolare di quella centrale a quadro verticale o a quadro orizzontale, anche detta «di sotto in su»; il problema principale, per quanto riguarda le volte, era far percepire correttamente l'impianto prospettico della figurazione realizzata su superfici di varia curvatura e non su di un quadro piano. L'effetto desiderato veniva ottenuto impiegando procedure di proiezione anamorfica<sup>12</sup> che, su queste superfici, appaiono complesse e di difficile comprensione senza l'ausilio, da una parte, della trattatistica dell'epoca sull'argomento, e dall'altra, di strumenti corretti per il controllo dimensionale delle figurazioni realizzate. Per condurre questo tipo di analisi risulta infatti di primaria importanza il rilievo delle vere grandezze del disegno e della pittura sulla superficie curva dei vari tipi di volte. A questo aspetto si aggiunge quello, più complicato, della disposizione all'interno dell'edificio o del singolo vano degli apparati decorativi che solitamente, per ottenere l'ingannevole effetto della realtà virtuale sopra accennato, sono stati accuratamente progettati in modo coordinato in maniera tale da rendere possibile l'osservazione di soffitto e pareti, oppure di scorci ed *enfilade*, da punti di vista appositamente preordinati. Appare quindi evidente che senza un corretto rilievo metrico degli ambienti, accompagnato da una accurata restituzione delle superfici dipinte, ogni tentativo di studiare regole prospettiche e costrutti architettonici virtuali risulta privo di fondamenti scientifici. Nel corso delle campagne di rilevamento sono state verificate le delle possibilità offerte dall'utilizzo delle tecniche di rilievo scanner laser di ultima generazione, per la produzione di nuvole di punti tridimensionali dotate di sufficiente accuratezza per realizzare la texturizzazione, tramite foto digitali, delle intere superfici voltate in vera grandezza. La restituzione di modelli digitali ad alta definizione delle volte sta fornendo infatti nuovi indizi relativamente alla corretta comprensione delle tecniche di realizzazione delle figurazioni anamorfiche su tali superfici.

Lo 'stato dell'arte' nella Toscana dei Seicento è documentato da esempi molto noti, primo fra tutti la decorazione degli appartamenti estivi della monumentale reggia granducale di palazzo Pitti<sup>13</sup> dove il genere del quadraturismo venne introdotto dai bolognesi Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna a partire dal 1637<sup>14</sup>. I

<sup>8</sup> Lo sviluppo del quadraturismo fu sostenuto dallo sviluppo della prospettiva scientifica e della relativa trattatistica a partire dal XVI secolo (Vincenzo Foppa, Bramantino, Bernardo Zenale). Prospettiva, ottica, catottrica, costituiscono ambiti di indagine che sono sempre stati legati dal punto di vista della ricerca scientifica e contribuiscono, anche con l'acquisizione di nuove conoscenze nel XVII secolo, alla formazione di tutti quegli accorgimenti tecnici utilizzati nella poliedrica formazione dei pittori quadraturisti; questi ultimi applicano con chiarezza, per quanto è possibile vedere dalle opere realizzate, i principi scientifici della geometria proiettiva ed esprimono figurazioni artistiche che riescono a far convivere la regola prospettica rinascimentale con le più aggiornate conoscenze di prospettiva aerea e tecniche anamorfiche. La rappresentazione prospettica, quindi, non esprime più solamente con estrema chiarezza l'assunto rinascimentale della chiarificazione, della corretta comprensione di spazi e volumi determinato da quel rapporto biunivoco di esatta corrispondenza fra la realtà e la sua rappresentazione, ma tende a rompere i ristretti limiti del reale per dare l'illusione della «cattura dell'infinito». In tal modo si rende ancora più saldo il legame tra pittura e architettura. Cfr. S. Bertocci, *L'illusione della cattura dell'infinito*, in *Le vie dei Mercanti. Disegno come tipologia della mente*, contributi al terzo forum internazionale di studi a cura di C. Gambardella-S. Martusciello, Capri 2005, Firenze 2006, pp. 57-78.

<sup>9</sup> Cfr. il sito web *Quadraturismo.it* e *Quadraturismo.com* edito da Firenze University Press, diretto da F. Farneti-S. Bertocci.

<sup>10</sup> Per telerilevamento si intende tutto un insieme di tecniche, strumenti e mezzi interpretativi in grado di estendere e migliorare le capacità percettive dell'occhio umano, fornendo informazioni qualitative e quantitative su oggetti posti a distanza dal luogo d'osservazione e anche in parte difficilmente raggiungibili con longimetri e strumenti per il rilievo diretto. Nel caso della citata ricerca sono stati utilizzati stazioni totali per telerilevamento e scanner laser 3D di ultima generazione.

<sup>11</sup> S. Bertocci, *Il contributo delle tecniche avanzate di rilevamento per l'analisi delle architetture illusionistiche dipinte in epoca barocca: l'esempio degli appartamenti estivi di palazzo Pitti a Firenze*, in *Ars, Technè, Technica. A fundamentação teórica e cultural de perspectiva*, a cura di M. Morales Mello, Belo Horizonte 2009, pp. 151-159.

<sup>12</sup> Il termine *anamorfosi* appare nel Seicento e designa inizialmente una certa specie di "depravazioni ottiche" fondate sui giochi della riflessione e della prospettiva. In un primo momento l'interesse era diretto verso quelle immagini distorte, mostruose e indecifrabili che, se viste da un certo punto dello spazio o riflesse con accorgimenti vari, si ricompongono e svelano figure a prima vista non percepibili. La conoscenza dei procedimenti per costruirle fu a lungo trasmessa come dottrina magica e segreta, finché a partire dal Cinquecento le pratiche del disegno anamorfico hanno cominciato a diffondersi. Infine nel Seicento l'anamorfosi ha trovato ampio spazio nei trattati di prospettiva e nelle speculazioni ottiche dell'epoca. Cfr. Jean François *La perspective curieuse* cit.; J. Baltrusaitis, *Anamorfosi* cit.; E. Battisti, *Anamorfosi* cit.; F. Leeman-J. Elffers-M. Schuyt, *Anamorphosen* cit.; D. Toffanello, *Anamorfosi* cit.

<sup>13</sup> Questi appartamenti erano definiti "Quartiere Estivo" perché la famiglia granducale vi si trasferiva nei mesi estivi in quanto al piano terra si godeva di un clima più fresco che al primo piano.

<sup>14</sup> Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna, introdussero alla fine degli anni trenta del Seicento il quadraturismo in toscana con la complessa

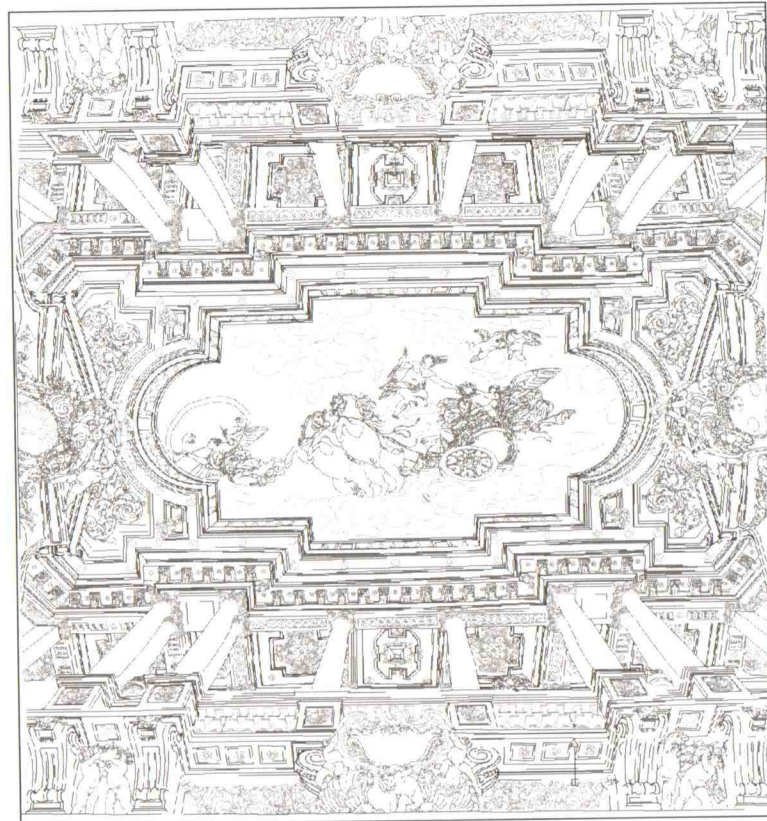


Fig. 8, Restituzione grafica in vera grandezza del soffitto della sala dell'Udienza Privata di palazzo Pitti. Sviluppando sul piano la superficie curva della volta si ottiene la raffigurazione di quello che è stato direttamente disegnato dal frescante. Questo procedimento permette, oltre allo studio delle tecniche del disegno, anche la corretta mappatura delle superfici in vera grandezza, per la diagnostica e l'eventuale restauro.

quelle tecniche anamorfiche che consentono la riproduzione degli effetti di una prospettiva lineare piana sulla superficie concava policentrica della volta: ad esempio, visti in vera grandezza, i fusti delle colonne che dal basso appaiono all'osservatore dritti, sono in realtà curvi. Appare sul soffitto di questa sala anche l'uso di più punti focali, disposti a formare un quadrilatero centrale, cui fanno riferimento rispettivamente i singoli costrutti architettonici dei quattro lati della figurazione: i colonnati sui lati lunghi confluiscono rispettivamente nei fuochi disposti nei vertici del quadrilatero opposti al lato interessato, mentre i costrutti dei lati brevi fanno riferimento ai vertici disposti dallo stesso lato della figurazione presa in considerazione. Si tratta quindi di una sorta di fusione di quattro prospettive separate, dove lo sfondato centrale e gli arconi, con i complessi fastigi, sui lati corti servono a mascherare i punti di non congruenza della prospettiva, una sorta di inganno nell'inganno per lo spettatore che viene condotto ad addentrarsi ed a perdersi nelle varie parti della figurazione che tuttavia, mantiene l'aspetto di una forte unitarietà e veridicità dei costrutti architettonici. Gli artisti mettono in pratica, in questo caso adattandoli alla superficie voltata a botte, i consigli del Vignola, che raccomanda l'adozione di questi accorgimenti nella realizzazione di prospettive su soffitti di ambienti di ridotte dimensioni<sup>16</sup>.

decorazione degli appartamenti estivi della monumentale reggia granducale di Palazzo Pitti, l'attuale Museo degli Argenti, dove sperimentarono interessanti costrutti prospettici il cui fine era la realizzazione di una figurazione che rendesse percettivamente la sensazione e l'immagine di un unico costrutto, all'interno del quale l'osservatore aveva una certa libertà di movimento mantenendo, in sostanza, la percezione dell'effetto voluto dall'artista. Dalla corte granducale quindi prese l'avvio, in Toscana, una vera e propria scuola di straordinari decoratori, pittori - architetti che esperti di ingannevoli artifici prospettici si espressero nella realizzazione di interni sontuosi delle chiese, nei saloni dei palazzi e nelle sale delle ville di campagna della nobiltà cittadina. Circa le problematiche legate al quadraturismo a Firenze vedi fra l'altro: F. Farneti-S. Bertocci, *L'architettura dell'inganno a Firenze. Spazi illusionistici nella decorazione pittorica delle chiese fra Sei e Settecento*, Firenze 2002; *L'architettura dell'inganno cit.*, a cura di F. Farneti-D. Lenzi; *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di F. Farneti-D. Lenzi, Firenze 2006.

15 La sala dell'Udienza Privata, completata nel 1640, come reca l'incisione a caratteri romani sulla parete della finestra, era riservata al Granduca per ricevere privatamente personaggi particolari e ambasciatori. Di forma rettangolare, con volta a botte a sezione policentrica, è dilatata illusionisticamente dalle architetture dipinte. Sulle pareti e sulla volta si dipana un finto loggiato che si sviluppa su due ordini, costituito da colonne ioniche binate su cui si avvolgono a spirale tralci di quercia. Sulle pareti, nei riquadri, dipinti monocromi lumeggiati d'oro raffigurano le imprese di Alessandro Magno. Per completare l'effetto di veridicità dell'impianto architettonico le logge sono popolate da alcuni personaggi, uno dei quali punta il cannocchiale verso il cielo, alludendo alle scoperte di Galileo Galilei, protetto da Ferdinando II, un altro, alla base della scala, identificato con il guardarobiere ufficiale Giacinto Maria Marmi, si accinge a salire una scala per addentrarsi nel falso loggiato.

16 Cfr. J. Barozzi Da Vignola, *Le due regole di prospettiva pratica di M. J. B. da V. con i commentari del R. P. M. Egnatio Danti dell'Ordine dei Predicatori, matematico dello Studio di Bologna*, Roma 1583. Sulle applicazioni prospettiche del disegno architettonico Danti si era soffermato

due pittori, che subentrarono nel cantiere alla morte di Giovanni da San Giovanni, dettero vita a complesse rappresentazioni scenico - prospettiche popolate da pochissime figure e composte da grandiosi costrutti architettonici volti a dilatare lo spazio per costruire una sorta di scena teatrale, dove realtà e finzione si mescolano con studiati effetti di luce che, ancor oggi, suscitano nell'osservatore, stupore e meraviglia. Le operazioni di rilievo hanno permesso la realizzazione di fotopiani ad alta affidabilità delle superfici decorate degli ambienti monumentali interni del piano terra del palazzo e la realizzazione delle proiezioni ortogonali delle superfici delle volte decorate. Dai fotopiani si sono ottenuti i grafici con la riproduzione dei disegni delle quadrature stesse che costituiscono una «cartografia» metrica di base per gli studi successivi. In particolare, nella sala dell'Udienza Privata<sup>15</sup>, Mitelli e Colonna affrontano, nel 1640, il problema della decorazione dell'ambiente in maniera organica, realizzando un sistema di figurazioni coordinato che riveste tutte le pareti ed il soffitto (Figg. 5-6-7-8). Probabilmente si deve alla relativa semplicità della superficie voltata del soffitto, una volta a botte a sesto mistilineo, la buona riuscita della macchina architettonica virtuale. Vengono infatti messe a punto

Il lavoro di restituzione dei modelli digitali ad alta definizione delle volte delle altre sale del piano terreno del palazzo, ancora in corso di completamento, ha fornito inoltre nuovi indizi relativamente alla corretta comprensione delle tecniche di realizzazione delle figurazioni anamorfiche su tali superfici. Si riscontra, in quasi tutti i casi analizzati, l'utilizzo di sistemi di controllo geometrico della deformazione dei disegni che si basano sulla deformazione dei reticoli delle quadrettature che venivano realizzate sui bozzetti. Sono



Fig. 9, La parete di fondo del salone di palazzo Contucci a Montepulciano con l'evidenziazione degli elementi principali del costrutto prospettico.

gli stessi procedimenti, utilizzati in maniera inversa, sperimentati con le proiezioni cartografiche, attraverso i sistemi di proiezione del reticolo geografico costituito dai meridiani e dai paralleli utilizzato per riprodurre sulla carta la superficie sferica terrestre, oppure la volta celeste, che raggiunsero una ottima definizione nel corso del XVI secolo<sup>17</sup>. Si tratta infatti di costruire un sistema proiettivo che stabilisca una relazione biunivoca fra punti appartenenti alle due superfici, quella piana del bozzetto e quella curva della volta. Per realizzare tale procedimento è necessario conoscere le caratteristiche geometriche delle superfici di riferimento, per cui non si può prescindere dal rilievo della forma della volta e, utilizzando proiezioni coniche o centrali, il centro di proiezione, per cui è necessaria la conoscenza delle caratteristiche spaziali dell'intero ambiente che deve accogliere l'opera. Come nelle rappresentazioni cartografiche nella rappresentazione di una superficie sull'altra si hanno deformazioni delle vere grandezze delle lunghezze, degli angoli e delle aree, e come nella cartografia esiste la necessità di definire, nella procedura di riporto della figura al vero, il rapporto di scala fra il bozzetto e la figurazione finale<sup>18</sup>.

Questi principi son ben presenti anche a Pozzo che, nel suo trattato, li illustra in maniera chiara e «didatticamente» esaustiva: in particolare nella tavola 14 del primo tomo del trattato mostra il procedimento, attraverso le proiezioni ortogonali della pianta e della sezione della volta sulla quale si riportano - come un sistema di me-

alla fine della «prima regola», descrivendo il «modo di fare le prospettive nei palchi, et nelle volte» e il «modo che si tiene nel disegnare le Prospettive delle Scene». Il primo caso era stato esemplarmente risolto da Vignola nella decorazione della «camera tonda» di palazzo Farnese a Caprarola, dove il soffitto troppo basso rispetto all'ampiezza della stanza era stato illusionisticamente innalzato a una quota superiore, «et inganna talmente l'occhio, che chiunque vi entra, gli par d'entrare in una stanza molto più alta di quella che ella veramente è». Il segreto stava nel porre il punto di distanza a una distanza maggiore rispetto a quella effettivamente esistente tra il soffitto e l'osservatore. Danti avvertiva il pittore che non sempre l'osservatore riusciva a cogliere l'intera superficie del soffitto con una sola occhiata, e allora era buona norma spezzare la prospettiva in «più quadri, et farci diverse Prospettive, con i loro punti particolari». Analoghe considerazioni riguardavano le pareti di grandi dimensioni che lo stesso Danti ebbe modo di decorare. La «più difficile operatione, che possa fare il Prospettivo» era per Danti la decorazione delle volte poiché, non solo il quadro era una superficie curva, ma il più delle volte era una superficie curva irregolare. Il progetto geometrico in questo caso doveva essere accompagnato da una buona pratica che consisteva nell'utilizzo di un filo a piombo legato al punto principale. Traguadando il filo o proiettandone l'ombra dal punto di osservazione, il pittore poteva controllare la curvatura delle linee che all'occhio avrebbero dovuto apparire dritte: «atteso che per amor della concavità della volta è stato bisogno fare linee stravaganti, acciò all'occhio appariscino giuste». Tra queste applicazioni prospettiche rientravano anche i dipinti anamorfici che Barbaro aveva descritto come una pratica «bella et secreta», e che Danti sembra aver conosciuto, attraverso le sperimentazioni di Tommaso Laureti. Le opere a stampa sulla prospettiva ed i manoscritti avevano circolazione limitata e comparvero abbastanza tardi in Italia, verso la metà del Cinquecento: consolidate «pratiche di bottega» potevano così prevalere sui nuovi metodi messi a punto dai geometri. In qualche caso, ebbero effetto le pressioni controriformistiche che invitavano a concentrarsi sui contenuti dell'opera d'arte più che sui virtuosismi tecnici. Inoltre molti scienziati non riuscirono mai a raggiungere, nelle figurazioni esemplificative inserite nelle loro opere, il livello qualitativo e la capacità espressiva degli incisori che illustravano testi più semplici, per uso empirico immediato.

17 Gli studiosi con prevalenti interessi matematici collegavano spesso il tema della prospettiva a quello più generale della rappresentazione sul piano dello spazio tridimensionale, fornendo applicazioni pratiche di indubbio vantaggio in altri settori quali ad esempio il rilevamento a distanza di fortificazioni nel caso di operazioni belliche, la topografia, la gemonica e le proiezioni cartografiche generali come le rappresentazioni della sfera celeste o della terra. Anche il Danti, commentatore del Vignola, come è noto, produsse lavori cartografici di fondamentale importanza.

18 Da queste considerazioni nasce anche la suggestiva ipotesi che il termine «quadratura», ritenuto fino ad oggi di incerta origine, si debba proprio a questo bagaglio di conoscenze geometriche degli artisti che, tramite procedure appropriate, utilizzando opportune deformazioni dei reticoli e delle quadrettature, riuscivano a far quadrare il disegno della figurazione, a dare la percezione ottimale all'osservatore, a far tornare quindi i conti della prospettiva.



Fig. 10, Il soffitto del salone di palazzo Contucci a Montepulciano con le figurazioni anamorfiche.

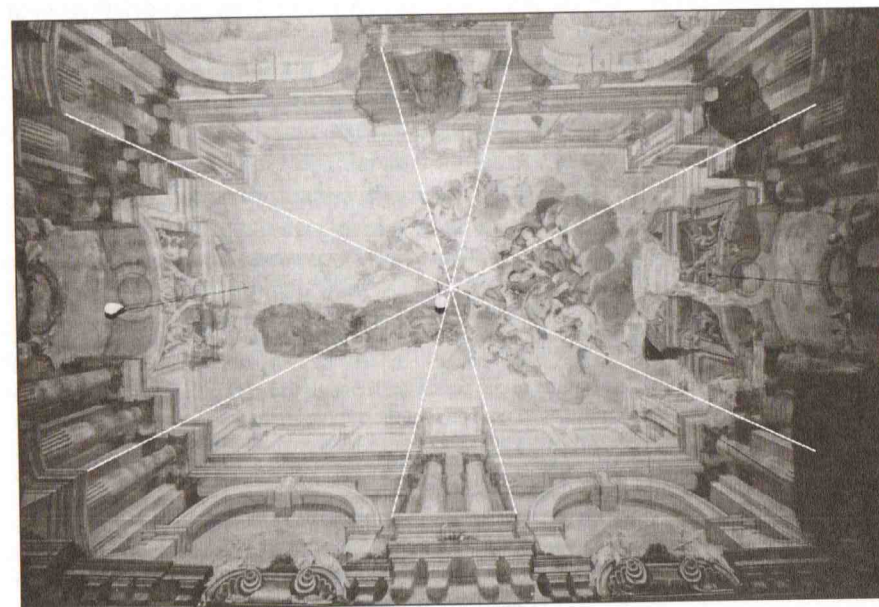


Fig. 11, Il soffitto della chiesa di Sant'Egidio a Firenze con l'evidenziazione degli elementi principali del costruito prospettico.

ridiani e paralleli - i fili del reticolo di riferimento del disegno; nella spiegazione delle procedure, per mettere in pratica il noto sistema dei tre reticoli, il prospettico ripete l'immagine retorica, spesso usata anche in scritti di altri autori, del lume posto nel centro di proiezione che figurativamente, dal punto di vista della didattica, illustra bene il principio della proiezione del reticolo sulla volta, operazione peraltro di difficile messa in pratica per la presenza di ponteggi nei grandi cantieri e per la difficoltà oggettiva del lume di comportarsi come sorgente puntuale sufficientemente potente da proiettare le ombre del reticolo ad distanze superiori a qualche metro. Per quanto attiene ai principi proiettivi necessari per la trasformazione dei tre reticoli di riferimento si riscontra per quanto riguarda l'operazione, dal primo, quello sul bozzetto, al secondo in scala reale, l'utilizzo dei sistemi proporzionali in coordinate cartesiane, mentre dal secondo al terzo, quello delle vere grandezze sulla superficie curva della volta, si usano sistemi di proiezione centrale anamorfica per calcolare lo sviluppo delle superfici, simili, come prima esposto, a quelli messi in atto nelle proiezioni cartografiche e nella gnomonica<sup>19</sup>.

Dai primi anni del Settecento, con la diffusione del trattato di Pozzo, e forse anche per l'impressione che la breve permanenza in Toscana lasciò sugli artisti locali, si nota nelle grandi imprese decorative una nuova attenzione verso il rigore prospettico; il fervore religioso di stampo gesuitico che spinse Andrea Pozzo a propugnare il rigore dell'unico punto di vista, fuori dal quale la realtà perde ogni logica, appare nelle opere più «aggiornate» che in quel periodo vennero messe in cantiere in Toscana come la sala di palazzo Contucci a Montepulciano (Figg. 9-10), realizzata nel 1702 da Antonio Colli, allievo del Pozzo, e negli altari dipinti e nel cupolino, sull'esempio della finta cupola della chiesa di Santa Flora e Lucilla realizzata dal padre gesuita, della chiesa del Gesù a Montepulciano, sempre opere del Colli<sup>20</sup>.

La ferma convinzione nell'adozione dell'unico punto di vista appare in opere come il soffitto della chiesa di Sant'Egidio a Firenze (Fig. 11), realizzato da Giuseppe Tonelli nel 1722, che ripete anche nella sostanza del costruito architettonico l'esempio del soffitto realizzato dal Pozzo in Sant'Ignazio, la cui costruzione viene didatticamente illustrata nelle belle immagini del trattato del-

lo stesso autore. Il Tonelli realizzò sulla volta ribassata dell'aula della chiesa un dipinto in prospettiva centrale «di sotto in su» raffigurante un arioso loggiato composto da fornici incorniciati da un ordine composto da gruppi di colonne e pilastri sostenuti da mensole aggettanti, mentre decorò la volta a vela della scarsella con una finta cupola impostata su di una cornice mistilinea con, al centro un oculo balastrato che lascia intuire un porticato superiore a cielo aperto, sempre dipinto in prospettiva da sotto in su. In quest'opera ricorrono anche alcune delle tipologie decorative suggerite da Pozzo nelle tavole del trattato.

Anche sul soffitto dell'atrio dell'ospedale di San Giovanni di Dio (Fig. 12), realizzato da Rinaldo Botti nel 1735, si riscontrano i medesimi riferimenti alle tipologie del costruito dell'architettura virtuale del soffitto di Sant'Ignazio a Roma e l'adozione dell'unico punto focale propugnato da Pozzo; la stessa situazione viene ripresa sulla volta della tribuna della chiesa di San Ponziano a Lucca, realizzata nel 1740 da Bartolomeo De' Santi, che per la posizione decentrata sfrutta soltanto una metà del costruito della volta della chiesa romana dei Gesuiti, mentre echi pozziani sono ancora ben presenti nella decorazione del 1745 della sala di palazzo Chigi Sansedoni a Siena realizzata da Pietro Anderlini. Fertile campo di applicazione furono quindi nella prima metà del Settecento ville, palazzi e residenze signorili - spesso radicalmente trasformate attraverso interventi di riconfigurazione o restauro di edifici precedenti - dove l'architettura stessa non poteva riuscire, da sola, a presentare quegli effetti altisonanti richiesti dal gusto barocco che altrove, in Europa, trova grande applicazione nelle regge e nei palazzi. Gradualmente tuttavia, nella prassi operativa della seconda metà del secolo, si adatteranno anche in Toscana, soluzioni che mano a mano si scosteranno dalla regola dell'unico punto di vista, propugnata dal Pozzo, a favore della riscoperta di costrutti, già in parte usati anche nei secoli precedenti, che portano alla realizzazione di figurazioni coordinate finalizzate alla percezione da più punti di osservazione, che nella pratica si presentano come figurazioni prospettiche con più punti focali, strutturate apparentemente senza il rigore prospettico pozziano, ma per certi versi maggiormente aderenti alle esigenze percettive degli osservatori in movimento<sup>21</sup>.

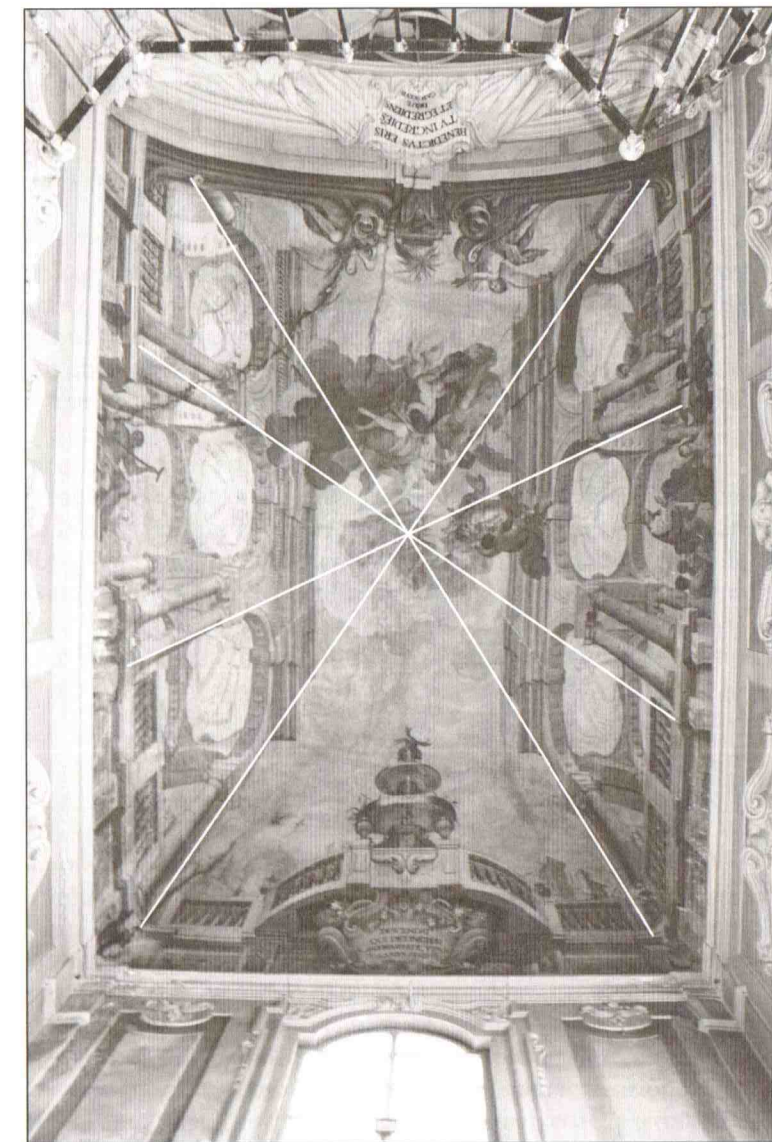


Fig. 12, Il soffitto dell'Ospedale di San Giovanni di Dio a Firenze con l'evidenziazione degli elementi principali del costruito prospettico.

19 Nel '600 scienziati e artisti avevano compiuto speculazioni fondamentali sulle anamorfosi cilindriche e quelle coniche. Tra gli artefici di queste geniali proiezioni prospettiche vi sono tra gli altri Jean Francois Nicéron (*Anamorfosi Cilindrica* di Luigi XIII, 1638) e Mario Bettini (*L'occhio del Cardinale Colonna anamorfosi per specchio cilindrico*, 1642; e *Anamorfosi Conica*, 1642). Anche queste procedure si basano sulla deformazione prospettica di reticoli di riferimento per realizzare un disegno distorto sviluppato su un piano orizzontale che trova una sua corretta visione sulla superficie a specchio di un cilindro, o un cono, collocato in posizione obbligatoria rispetto al disegno.

20 B. Sani, *La grande decorazione nei palazzi e nelle ville delle famiglie senesi: le sale di palazzo Contucci a Montepulciano. Chiarimenti sui contributi di Andrea Pozzo e dei suoi "giovani"*, in *L'architettura dell'inganno cit.*, 2004, pp. 73-84.

21 Valga per tutti l'esempio del soffitto del salone di villa Santini Rossi a Gattaiola di Lucca realizzato da Bartolomeo De Santi nel quarto decennio del Settecento con un complesso sistema prospettico. Cfr. S. Bertocci, *I quadraturisti e l'illusione della cattura dell'infinito: alcuni esempi a Lucca*, in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta cit.*, pp. 419-426.