

a cura di
Maria Teresa Bartoli
Monica Lusoli



■ Le teorie, le tecniche,
i repertori figurativi nella
prospettiva d'architettura
tra il '400 e il '700



STUDIE SAGGI

- 148 -

Comitato Scientifico

Riccardo Migliari (*Uniroma1*)
Maria Teresa Bartoli (*Unifi*)
Maura Boffito (*Unige*)
Vito Cardone (*Unisa*)
Agostino De Rosa (*IUAV*)
Aldo De Santis (*Unical*)
Fauzia Farneti (*Unifi*)
Anna Marotta (*Unito*)
Michela Rossi (*POLIMI*)
Roberto Ranon (*Uniud*)

L'Editore si avvale di un Comitato scientifico che indica gli scritti da pubblicare con l'intento di valorizzare le pubblicazioni attraverso un processo di referaggio ([4]:3) che ha l'obiettivo di asseverare la dignità scientifica di una pubblicazione: quest'ultima deriva dalla sua accettabilità da parte della 'comunità degli studiosi' della materia.

Le teorie, le tecniche,
i repertori figurativi nella
prospettiva d'architettura
tra il '400 e il '700

Dall'acquisizione alla lettura del dato

a cura di
MARIA TERESA BARTOLI
MONICA LUSOLI

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2015

Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700 : dall'acquisizione alla lettura del dato / a cura di Maria Teresa Bartoli, Monica Lusoli. – Firenze : Firenze University Press, 2015.
(Studi e saggi ; 148)

<http://digital.casalini.it/9788866558842>

ISBN 978-88-6655-884-2 (online)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Volume pubblicato con i fondi dell'Unità di ricerca di Firenze del PRIN 2010/11, Architectural Perspectives, digital preservation, content access and analytics, coordinato dal prof. Riccardo Migliari.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>).

CC Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
www.fupress.com

Sostituirsi idealmente a Ghiberti: entrare – per così dire – nella sua testa? Ma non c'è in effetti un altro modo di scrivere la storia. O riesco a rifare dentro di me – e sia pure nel modo più schematico e più rozzo – quella specifica «operazione», cui ogni singola realtà umana nel fatto si riduce o mi resterà altrimenti comunque (e interamente) preclusa... L'uomo ... conosce ciò che fa. E non è tra conoscente e conosciuto che l'atto del conoscere istituisce relazioni, ma tra operazioni e operazioni. Tra operazioni mentali e manuali al limite; tra enunciato ed esperimento. Vero è ciò che funziona. E ciò vale anche per la storia...

*Decio Gioseffi, Il Terzo Commentario e
il pensiero prospettico del Ghiberti*

SOMMARIO

PRESENTAZIONE <i>Riccardo Migliari</i>	XIII
INTRODUZIONE L'ATTUALITÀ DELLA PROSPETTIVA D'ARCHITETTURA <i>Maria Teresa Bartoli</i>	XV
UNITÀ DI RICERCA DI ROMA	
IL 'TEOREMA FONDAMENTALE' DEL <i>DE PROSPECTIVA PINGENDI</i> <i>Riccardo Migliari, Marta Salvatore</i>	3
RIGHE DI LEGNO, RIGHE DI CARTA E FILI DI SETA: PER UNA 'COSTRUZIONE' DELLA PROSPETTIVA SECONDO PIERO DELLA FRANCESCA <i>Jessica Romor</i>	25
IL SECONDO LIBRO DEL <i>DE PROSPECTIVA PINGENDI</i> ED IL QUADRATO DEGRADATO COME ELEMENTO DI RIFERIMENTO: DISAMBIGUAZIONE DELLE FIGURE REGOLARI <i>Leonardo Baglioni</i>	35
LE ANAMORFOSI DEL <i>DE PROSPECTIVA PINGENDI</i> <i>Matteo Flavio Mancini</i>	45
<i>PROPIA FORMA</i> E <i>PROSPECTIVA</i> DEL CATINO ABSIDALE DI PIERO DELLA FRANCESCA <i>Marta Salvatore</i>	55
PROSPETTIVE SOLIDE. LA SCALA REGIA IN VATICANO <i>Leonardo Paris</i>	65
LA SALA DEL MAPPAMONDO IN PALAZZO VENEZIA. UNA QUADRATURA ROMANA TRA QUATTROCENTO E NOVECENTO <i>Laura De Carlo, Prokopios Kantas, Matteo Flavio Mancini, Nicola Santopuoli</i>	77

DIVULGAZIONE E VALORIZZAZIONE. LA GALLERIA PROSPETTICA DI PALAZZO SPADA <i>Tommaso Empler</i>	87
UNITÀ DI RICERCA DI VENEZIA	
<i>UT PICTURA ITA VISIO</i> , PER UNA TEORIA DELLA PROSPETTIVA NORD- EUROPEA <i>Agostino De Rosa</i>	97
GIRARD DESARGUES E ABRAHAM BOSSE: ALLE ORIGINI PROIETTIVE DEL QUADRATURISMO? <i>Christian Boscaro</i>	111
IL DINAMISMO PERCETTIVO NEL REFETTORIO DI ANDREA POZZO <i>Alessio Bortot</i>	119
ANDREA POZZO A ROMA: NUOVE IPOTESI FRUITIVE DEL REFETTORIO DI TRINITÀ DEI MONTI <i>Antonio Calandriello</i>	127
METODOLOGIE PER IL RILIEVO TRAMITE STRUMENTAZIONE FOTOGRAFICA DI PROSPETTIVE ARCHITETTONICHE AFFRESCATE E DIPINTE SU SUPERFICI MURARIE PIANE E VOLTATE <i>Francesco Bergamo</i>	135
SALOMON DE CAUS, DIDATTICA DELLA PROSPETTIVA <i>Stefano Zoerle</i>	143
<i>ARCHITECTURA PICTA</i> . LE PROSPETTIVE ARCHITETTONICHE DELLA SALA MORONE NEL CONVENTO DI SAN BERNARDINO A VERONA <i>Giuseppe D'Acunto, Ilaria Forti</i>	151
COSTRUZIONI PROTO-PROIETTIVE NELLE PITTURE PROSPETTICHE DI PADRE EMMANUEL MAIGNAN <i>Gabriella Liva</i>	161
DEFORMAZIONI PROSPETTICHE E DEFORMAZIONI MATERIALI: UNA RILETTURA DELL'IMPIANTO PROSPETTICO DELLA TAVOLETTA DELLA FLAGELLAZIONE DI CRISTO DI PIERO DELLA FRANCESCA ALLA LUCE DELLE ALTERAZIONI PLASTICHE DEL SUO SUPPORTO. <i>Isabella Friso</i>	171

SCENOGRAPHIA, CIOÈ DESCRIZIONE DELLE SCENE: DALLA TEORIA DI DANELE BARBARO ALLA PRATICA DI PAOLO VERONESE <i>Cosimo Monteleone</i>	179
UNITÀ DI RICERCA DI FIRENZE	
I FUOR DI REGOLA NELLE PROSPETTIVE DEL BEATO ANGELICO <i>Maria Teresa Bartoli</i>	191
DALLA MISURA ALLA RAPPRESENTAZIONE, LA 'GEOMETRIA PRATICA' NELLO SVILUPPO DEI PROCEDIMENTI PROSPETTICI NEL RINASCIMENTO <i>Carlo Biagini</i>	203
GEOMETRIE E PROPORZIONI NUMERICHE NELLA PROSPETTIVA DEL SETTORE DI APRILE A SCHIFANOIA (F. DEL COSSA). DALL'ANALISI ALLA COMUNICAZIONE <i>Manuela Incerti, Stefania Iurilli</i>	213
LE ARCHITETTURE DELL'INGANNO DI PELLEGRINO TIBALDI A BOLOGNA. APPUNTI PER UN'IPOTESI INTERPRETATIVA <i>Anna Maria Manferdini</i>	223
LA PROSPETTIVA SOLIDA SU UNA VOLTA A PADIGLIONE CON PIANTA TRAPEZIA, PARTENDO DA UN BOZZETTO PIANO. LA CHIESA DI SAN MATTEO A PISA <i>Nevena Radojevic</i>	233
NUOVI SISTEMI DI RAPPRESENTAZIONE. IL CASO DELLA QUADRATURA NELLA CHIESA DI SAN MATTEO A PISA <i>Carlo Battini</i>	245
L'INGANNO DELL'ARCHITETTURA GENERATA SUL PIANO. DALL'ANALISI DELLA FINTA CUPOLA DI AREZZO, ALCUNI LINEAMENTI DEL PROCESSO CREATIVO DI ANDREA POZZO <i>Stefano Giannetti</i>	253
IL SUPERAMENTO DELLO SPAZIO REALE, ILLUSIONISMO ARCHITETTONICO E BOSCHERECCIA IN PALAZZO MARTELLI <i>Fauzia Farneti</i>	263
PROSPETTIVA SCENOGRAFICA: UN ESEMPIO A FIRENZE <i>Nicola Velluzzi</i>	275

METODI SEMI-AUTOMATICI PER LA RICOSTRUZIONE DI MODELLI DIGITALI DI PROSPETTIVE DI ARCHITETTURA <i> Davide Pellis, Vincenzo Donato</i>	283
UNITÀ DI RICERCA DI MILANO	
LA PROSPETTIVA DI SOTTO IN SU DEL SALONE DI PALAZZO CALDERARA A VANZAGO <i> Giampiero Mele, Maria Pompeiana Iarossi, Sara Conte</i>	294
«SONO FORSE IO, MAESTRO» LA PROSPETTIVA NEI CENACOLI FIORENTINI DI SAN MARCO E FULIGNO <i> Giampiero Mele, Sylvie Duvernoy</i>	303
IL CONVITO IN CASA DI LEVI DI PAOLO VERONESE: ANALISI PROSPETTICA E RICOSTRUZIONE DELLO SPAZIO SIMULATO <i> Alberto Sdegno, Silvia Masserano</i>	313
UNITÀ DI RICERCA DI COSENZA	
OMOGRAFIA SOLIDA STEREOSCOPICA. IL CASO DELL'URNA DI S. CRISTINA <i> Laura Inzerillo</i>	325
UNITÀ DI RICERCA DI SALERNO	
IL VERO SI PROLUNGA NEL VEROSIMILE <i> Adriana Rossi</i>	335
LE PROSPETTIVE ARCHITETTONICHE NELLE VILLE VESUVIANE DEL SETTECENTO <i> M.Ines Pascariello, Fausta Fiorillo</i>	347
UNITÀ DI RICERCA DI GENOVA	
PROSPETTIVA E SCENOGRAFIA NELLA SALA DELL'AUTUNNO <i> Roberto Babbetto, Cristina Cándito</i>	357

UNITÀ DI RICERCA DI TORINO

- EREDITÀ SETTECENTESCHE NELLE PROSPETTIVE ILLUSORIE
NEOGOTICHE NEL PIEMONTE SABAUDO: DAL DUOMO DI
BIELLA AL SAN BARTOLOMEO A VALENZA 369
Anna Marotta
- UN QUADRATURISTA ANALFABETA: GIUSEPPE DALLAMANO
(MODENA 1679-MURAZZANO 1758) 381
Rita Binaghi
- PER BERNARDINO GALLIARI “PROSPETTIVO INSIGNE” E
L’ATTIVITÀ DEI GALLIARI IN PIEMONTE. NUOVI INDIRIZZI DI
RICERCA 391
Laura Facchin
- GIUSEPPE E FRANCESCO NATALI QUADRATURISTI: GLI “ASSAI
CONSIDERABILI LAVORI DELL’ARTE ARCHITETTONICA” FRA
LOMBARDIA ASBURGICA E STATO FARNESIANO 403
Anna Còccioli Mastroviti
- GIULIO TROILI E GIUSEPPE BARBIERI, ARCHITETTI E GESUITI
CHE GIOCANO CON LA SCIENZA DELLA QUADRATURA AL
CONFINO TRA VIRTUOSISMO PITTORICO E FISICA TRADUZIONE
DI PRINCIPI GEOMETRICO-MATEMATICI 415
Marinella Pigozzi
- IL PUNTO DI VISTA ‘DINAMICO’ NEGLI SPAZI
ARCHITETTONICI DI COLLEGAMENTO. LA GALLERIA
DELL’AURORA A PALAZZO CORSINI 427
Barbara Aterini
- I PUNTI DI VISTA DELL’ARCHITETTURA DIPINTA: L’OPERA DI
ARCANGELO GUGLIELMELLI A SANTA RESTITUTA 437
Andrea Giordano, Maria Rosaria Cundari
- “TROPPO NOTI AI PROFESSORI”: I MOTIVI POZZESCHI NELLA
PITTURA ARCHITETTONICA A SIVIGLIA NELL’ULTIMO
SETTECENTO 447
Sara Fuentes Lázaro
- MODELOS E FORMAS NA DECORAÇÃO ILUSIONISTA NO
BRASIL COLONIAL: ENTRE NORDESTE E SUDESTE 457
Magno Mello Moraes

IL PUNTO DI VISTA 'DINAMICO' NEGLI SPAZI
ARCHITETTONICI DI COLLEGAMENTO
LA GALLERIA DELL'AURORA A PALAZZO CORSINI

Barbara Aterini

Il problema del posizionamento del punto di vista appare fondamentale in ogni dipinto, soprattutto se il tema è l'architettura, come nel caso delle quadrature, cioè le pitture prospettiche che, fra Seicento e Settecento, venivano realizzate all'interno degli edifici per decorare le vaste superfici murarie in modo da creare scenografie illusorie ed ampliarne gli ambienti.

La volontà di cogliere lo stretto legame che intercorre tra l'impalcato prospettico e la sua percezione si evidenzia nella continua rielaborazione delle procedure grafiche per controllare la prospettiva; la frequente comparazione dei risultati ottenuti con architetture strutturalmente credibili, induce a cogliere le quadrature come veri e propri spazi progettati, in cui determinante è l'impressione che il pittore vuole ingenerare nell'osservatore. La prospettiva, dunque, è ancora una volta fenomeno narrativo rivolto a tutti e viene usata per comunicare concetti e modellare spazi reali fino a crearne altri virtuali. Parlando del punto di vista lo si definisce come uno degli elementi fondamentali della prospettiva, insieme al quadro ed al cono visivo; in realtà il punto di vista è proprio l'essenza della visione prospettica. Rappresenta il pensiero, la volontà di chi si pone ad eseguire la rappresentazione. Dunque, al di là del suo valore proiettivo, possiede anche significati allegorici di indubbia importanza. Così per il gesuita Andrea Pozzo è il punto di arrivo di un percorso, quello dell'uomo, che partendo dalla porta della chiesa, che rappresenta metaforicamente l'inizio della vita umana, raggiunge la propria compiutezza solo davanti all'altare. Infatti davanti al Santissimo tutto appare chiaro e perfetto, nonché pienamente comprensibile. Soltanto da quel punto l'architettura progettata e dipinta appare in tutto il suo splendore, mentre allontanandosi dal punto di vista ideale, le medesime pitture si presentano molto diverse e la struttura dipinta appare incoerente, si tratta di 'effetti speciali' realizzati con correzioni della prospettiva secondo il tipico *modus operandi* dell'anamorfosi. La posizione del punto di vista determina, dunque, la percezione di una prospettiva, quindi la comunicazione e la diffusione di un concetto, di una dottrina o, più semplicemente, la percezione di uno

spazio immaginato. Uno spazio che esiste nella mente di colui che ha progettato l'architettura per dipingerla e che egli stesso vuole descrivere all'osservatore, per coinvolgerlo in un immaginario comune dove gli spazi angusti si ampliano e diventano 'sfondati' architettonici che si aprono su paesaggi realistici spalancandosi spesso verso il cielo atmosferico. Dunque saper gestire il punto di vista è «arte» che permette di comunicare idee e sentimenti.

L'anamorfoosi, sempre voluta dal pittore, corregge la percezione dell'oggetto, cioè permette al pittore di condurre il gioco, portando l'osservatore a percepire uno stato d'animo piuttosto che un altro; quindi una «dimensione dello spazio» che può comunicare sentimenti diversi dalla realtà fisica. Il gioco diventa complesso ed allo stesso tempo affascinante tanto che l'osservatore viene invitato ad entrare nel dipinto, quindi ad esserne parte percorrendolo, tramite scale, scaloni ed aperture, in un turbine di dinamicità che in genere privilegia il movimento circolare intorno alla sala.

Il colonnato dipinto di chiavistelliana memoria si presta bene a questo gioco fatto di dentro e fuori, quindi possiamo dire che il visitatore non solo passa attraverso un ambiente, ma lo percorre, in senso circolare, mentre, contemporaneamente, con la mente entra ed esce dalla scena dipinta. Questo è uno dei temi del quadraturismo, ma che abbiamo ritrovato anche in pareti dipinte molti secoli prima, quindi possiamo considerarlo un 'metodo' per innescare il meccanismo mentale con il quale si riescono a dilatare le pareti per liberare la mente dell'osservatore dagli spazi circoscritti e lasciarla andare verso il paesaggio aperto. Un paesaggio che, nelle quadrature più tarde, diventa bucolico, mentre le architetture dipinte si trasformano in rovine classicheggianti fino poi a scomparire del tutto, quando il rappresentare l'architettura perde il suo significato tanto che sulle pareti si dipingono scene campestri. Ma a questo punto termina anche il 'Quadraturismo' e la pittura non si preoccupa più di nobilitare gli spazi, poiché la società è cambiata e le dimore anche. Nonostante tutto però anche i pittori moderni, con i loro trompe l'oeil cercano gli stessi effetti, magari con minori pretese, ma sempre con l'idea di andare oltre, uscire fuori dalle quattro mura costruite e dirigersi, almeno con la mente, verso lo spazio aperto e la natura.

L'esigenza di ampliare la percezione dello spazio secondo la dimensione planimetrica minore si dichiara ancora di più negli ambienti, come le 'gallerie', ove prevale nettamente una dimensione rispetto all'altra. I dipinti, in un mutuo scambio fra architettura reale e spazio immaginato, dilatano l'ambiente e lo aprono verso l'esterno

secondo un gioco di prospettiva che spesso coinvolge anche le figure. È vero che leggendo queste raffigurazioni secondo le regole canoniche della geometria proiettiva emergono delle presunte incoerenze rispetto alla rappresentazione prospettica, ma se i pittori avessero realizzato una prospettiva «geometricamente corretta» dal punto di vista proiettivo, avrebbero ottenuto un effetto aberrato della scena architettonica. Così, giocando proprio sulla diversa posizione del punto di vista, si sono potuti ottenere gli effetti percettivi desiderati. Allora per analizzare una prospettiva dipinta è necessario individuare la posizione dei punti di fuga decisi in fase esecutiva, valutare quale sia il principale e quali siano stati i correttivi, di cui si è servito il pittore per guidare la percezione visiva dell'osservatore. Come abbiamo detto l'architettura dipinta scaturisce sempre da uno spazio progettato dal pittore, fino nei minimi particolari, secondo schemi prefissati, in funzione della volontà di ampliare le stanze reali o, comunque, di renderle maggiormente vivibili, secondo una coscienza dello spazio che viene espressa intenzionalmente in un modo piuttosto che in un altro. Al di là dei significati simbolici, legati alla funzione dell'edificio contenitore in quella data epoca, possiamo dire che il punto di vista caratterizza ogni tipo di quadratura sia negli edifici laici che in quelli di culto. Nei vani di passaggio come le gallerie la percezione di chi le percorre deve essere guidata tramite un apparato prospettico legato ad una posizione itinerante del punto di vista. La Galleria dell'Aurora (Fig. 1), un ambiente connettivo degli appartamenti nobili che caratterizza fortemente anche il prospetto sul fiume Arno, si trova al primo piano del corpo centrale di Palazzo Corsini a Firenze ed è un collegamento fondamentale fra le diverse ali dell'edificio. Infatti, soprattutto prima della realizzazione dello Scalone d'onore, permetteva l'ingresso alla suggestiva 'Sala del Trono', dopo aver percorso la 'scala a lumaca' ed attraversato alcuni ambienti del piano nobile. Il vano è leggermente trapezoidale, con una lunghezza di circa 22 metri ed una larghezza di 4,97 metri; ha una parete quasi completamente vetrata con cinque ampie finestre ad arco che si affacciano sul cortile e sui colli d'Oltrarno garantendo una diffusa illuminazione naturale. Tutte le pareti e le volte di copertura sono state affrescate da Alessandro Rosi e Bartolomeo Neri, maestri di Jacopo Chiavistelli che, come risulta dalle testimonianze pervenute, prese parte a questo lavoro come allievo prima di dedicarsi, con un ruolo di maggiore responsabilità, alle stanze del piano terra. L'ambiente, stretto e lungo, è stato idealmente ampliato tramite una serie di quadrature che, attraverso l'uso sapiente della geometria, ingannano l'osservatore «sfondando» le pareti per dilatare la larghezza del vano integrando lo spazio reale con quello virtuale. (Figg. 2, 3) Sulle superfici murarie, scandite dalla successione di cinque porte sul lato lungo e due che si fronteggiano sui lati di testa

della galleria, è dipinto un ampio loggiato con soffitto a cassettoni, sostenuto da pilastri e colonne ioniche, simulante un susseguirsi di ambienti a cui si accede attraverso aperture sormontate da archi a tutto sesto e caratterizzati da nicchie che ospitano statue rappresentanti figure umane e scaloni che alludono alla possibilità di scendere ad un piano inferiore, presumibilmente in giardino. D'altra parte, come si è detto, i colonnati sono un tema ampiamente riproposto in numerose varianti fino al Settecento per dilatare, diaframmare e conferire nobiltà ad ambienti altrimenti disadorni. Un unico spazio virtuale, quindi, organizzato in una successione di spartiti decorativi separati e distribuiti su tre lati.

La natura della stanza, superficie non di sosta ma di passaggio, incide sulle caratteristiche geometrico-compositive delle quadrature. Queste, se analizzate secondo le regole canoniche della geometria proiettiva, rivelano delle presunte incoerenze volute dai pittori con il fine di correggere l'aberrazione della scena architettonica: l'elemento anamorfico unitamente allo spostamento del punto di vista correggono in modo realistico la percezione di questo spazio immaginato.

Lo studio è iniziato ipotizzando un solo punto di vista ma, dopo l'opportuna restituzione prospettica, è emerso che il punto di vista monocentrico si colloca ben oltre i 4,90 metri di larghezza del corridoio; in tal modo per avere un'adeguata percezione dello spazio rappresentato, l'osservatore dovrebbe stare almeno a 20 metri di distanza dalla parete, così come anche il quadraturista, per eseguire il dipinto, si sarebbe dovuto porre al di fuori dei limiti fisici della galleria stessa. Di conseguenza, scartata la prima ipotesi, si è considerata la quadratura policentrica, definendo il numero effettivo dei punti di fuga utilizzati, partendo dal ribaltamento degli elementi noti, come quelli riferibili ad un preciso ordine architettonico o rintracciabili nell'architettura reale del palazzo. Le quattro quadrature, rappresentanti un'unica scena, ma separate dalle porte, sono poste ad intervalli quasi regolari e devono essere osservate correttamente da una distanza relativamente piccola, poiché l'osservatore, camminando nel corridoio, deve percepire un unico spazio oltre la parete. Considerando che queste architetture dipinte devono essere guardate non contemporaneamente da uno stesso punto, ma percorrendo la galleria, si sono individuati quattro punti di fuga, uno per ogni quadratura, all'altezza di 1,68 metri e simmetrici rispetto al centro della galleria. (Fig. 4) Si tratta, in sostanza, di una serie di quadrature eseguite per essere viste in successione in un percorso itinerante dell'osservatore, un avvicendamento di scene ove è fondamentale la dinamica percettiva, ovvero il movimento dello spettatore che

Figura 1. Galleria dell'Aurora, Palazzo Corsini, Firenze. Veduta dell'interno. Al primo piano del palazzo vi è questo ambiente connettivo degli appartamenti nobili che caratterizza fortemente anche il prospetto sul fiume Arno.



Figura 2. Galleria dell'Aurora, Palazzo Corsini, Firenze. Prospetto della parete affrescata con evidenziati i piani paralleli al quadro che determinano l'architettura dipinta.

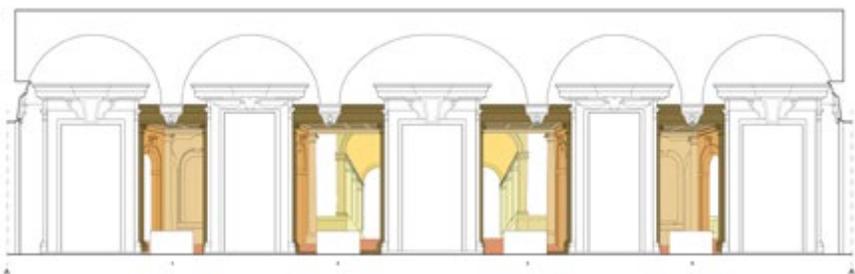
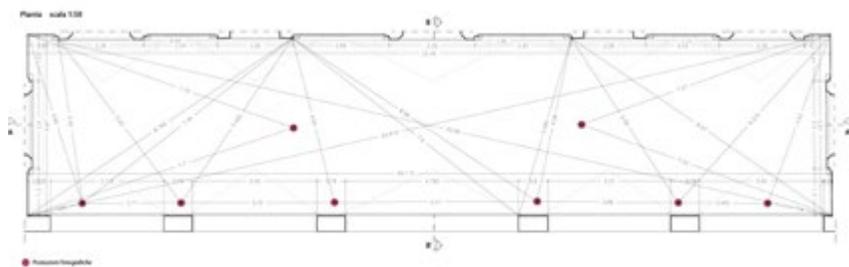


Figura 3. Pianta della galleria.



compone nella mente l'immagine pittorica come i 'frames' di un video. Tutto ciò è confermato dall'ubicazione dei vari punti di vista posti a 4,70 metri dalla parete: posizione dell'occhio del pittore che, per tracciare il costrutto prospettico, stava con le spalle addossate alla parete opposta. Percorrendo la stanza verso l'ingresso al 'Salone d'Onore' l'attenzione viene catturata dalla rappresentazione pittorica di due nicchie con statue che delimitano la parete ai lati della porta, le ombre che le caratterizzano ne qualificano la plasticità, e fanno pensare più ad un passaggio illuminato dalla luce naturale che non ad una vera e propria nicchia.

Gli elementi presi come riferimento nella ricostruzione dello spazio progettato sottolineano come questo, secondo una consuetudine «scenografica», ma che ha chiare radici geometriche, risulti contratto nel senso della profondità. Lo studio dei rapporti prospettici, individuato secondo quantità quadrate a gestione degli scorci prospettici per ricostruire l'ambiente nelle sue dimensioni reali più probabili, si basa sui rapporti suggeriti dagli ordini architettonici: il riferimento è la sezione quadrata del pilastro. La restituzione dell'impianto prospettico della quadratura posta sul lato corto (Figg. 5, 6) è visibile in maniera esauriente da 11 metri di distanza dal quadro, da un osservatore che percorrendo la galleria arriva davanti alla porta principale disposta sulla parete lunga. Dalla ricostruzione dell'architettura dipinta in proiezioni ortogonali (Figg. 8, 9, 10) emergono alcune considerazioni: le caratteristiche e le dimensioni della trabeazione dipinta a sormontare i semipilastri coincidono con i peducci che sostengono le volte reali; pilastri e semicolonne dipinte mostrano dimensioni e caratteristiche analoghe ai medesimi elementi decorativi reali visibili nella vicina Sala del Trono. Inoltre le scale dipinte presentano evidenti analogie con lo 'Scalone d'Onore' del palazzo, per le dimensioni complessive e soprattutto un'evidente somiglianza degli elementi ornamentali, quali la balaustra ed il corrimano. Benché lo scalone risulti, in realtà, realizzato successivamente agli affreschi, è pensabile che fosse già presente nei disegni di progetto. Il fatto che nei palazzi si ricorra anche alla rappresentazione di elementi architettonici dell'edificio in cui ci si trova denota la volontà di rimanere coerenti all'architettura su cui si interviene con il dipinto senza cambi di stile che apparirebbero sconvenienti. Compite tutte queste analisi, si è ricostruito lo spazio virtuale, sia planimetricamente che in alzato, secondo rapporti plausibili per ottenere la restituzione prospettica tramite proporzioni adeguate all'architettura reale; così la profondità del porticato e del corridoio risulta tre volte e mezzo quella ricavata dal ribaltamento, mentre la lunghezza della scala è tre volte

Figura 4 Galleria dell'Aurora, Palazzo Corsini, Firenze. Individuazione dei punti di fuga situati tutti alla medesima altezza (1,68 m.etri) dal pavimento e simmetrici rispetto al centro della galleria.

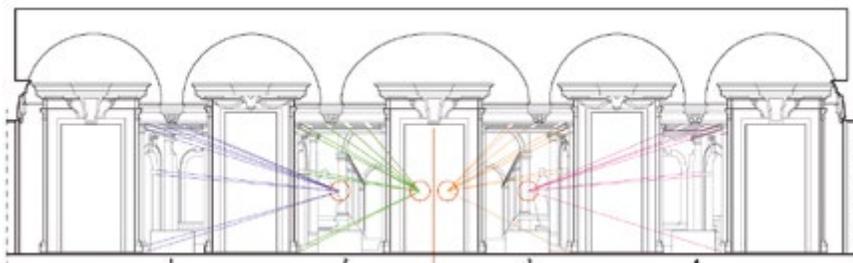


Figure 5, 6. Galleria dell'Aurora, Palazzo Corsini, Firenze. Vista dei uno dei lati di testa. Il fotopiano mette in evidenza i piani da cui è composta la quadratura. A destra la restituzione planimetrica dell'architettura immaginata tramite gli opportuni ribaltamenti. Si nota la scala che scende al piano inferiore e la proiezione del soffitto a cassettoni.

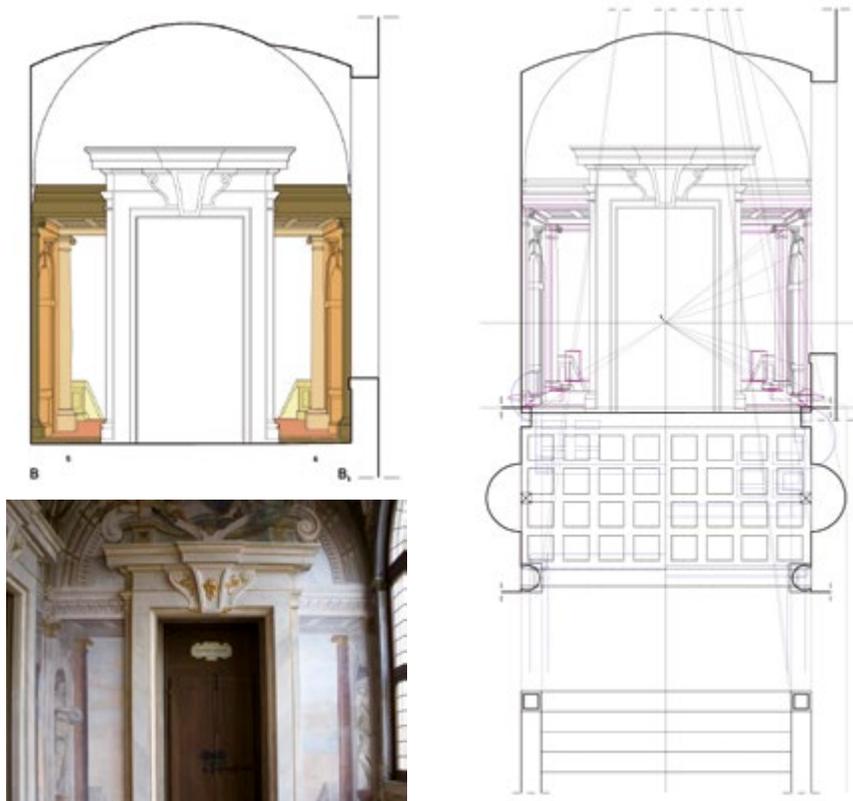
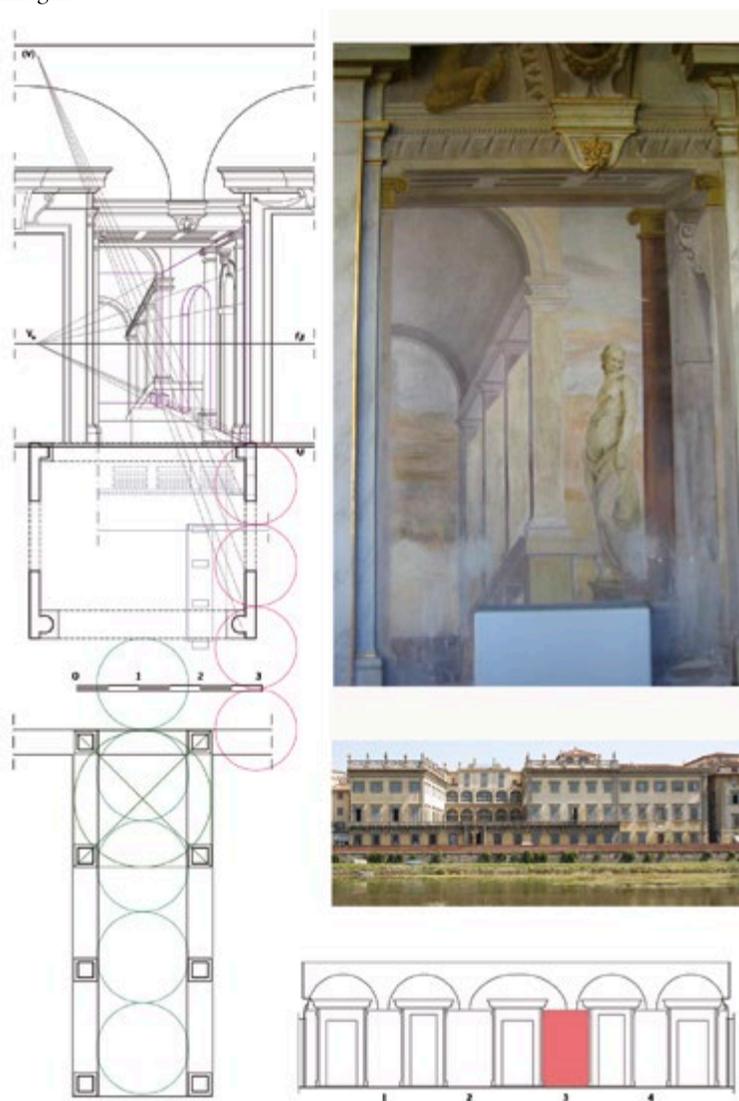


Figura 7 Galleria dell'Aurora, Palazzo Corsini, Firenze. Parte destra della quaratura centrale. Individuazione dei rapporti prospettici delle varie porzioni secondo le quantità quadrate. La restituzione dell'impianto prospettico della quadratura. Percorrendo la galleria un osservatore in movimento percepisce i disegni delle due quadrature centrali, cioè la porzione di scala che scende coperta da una volta a botte, uniti fino a costituire una sola immagine..



la misura corrispondente e quattro volte la sua larghezza. Come modulo di riferimento per ricostruire la stanza nelle sue dimensioni più probabili, è stato utilizzato il diametro della colonna. Uno degli elementi portanti del porticato rappresentato è, infatti, una semicolonna addossata alla parete laterale. Rifacendosi ai principali trattati di architettura si è supposto che l'elemento rappresentato fosse $\frac{3}{4}$ di colonna, ottenendo così un diametro alla base di 29 cm ($\frac{1}{2}$ braccio fiorentino). Impostando l'intercolumnio di tre moduli si ottiene, però, un passaggio troppo stretto, ma la cosa è plausibile perchè le quadrature contraggono lo spazio nei piani paralleli al quadro, secondo il tipico *modus operandi* della scenografia.

Il tutto è stato concepito secondo precisi rapporti proporzionali; come in tutte le quadrature la pianta è stata schiacciata dal pittore e sono stati realizzati aggiustamenti prospettici, in particolare, in funzione della percezione visiva, così risulta ridotta l'inclinazione della volta a botte che copre la scala. (Fig. 7). Percorrendo la galleria un osservatore in movimento percepisce i disegni delle due quadrature centrali, cioè la porzione di scala che scende coperta dalla volta a botte, uniti fino a costituire una sola immagine tanto che lo spazio occupato dalla porta viene ad essere annullato.

La posizione del punto di vista, ancora una volta, determina una differente percezione dello spazio inducendo l'osservatore a percepire una spazialità dell'architettura molto diversa da quella reale. Dunque un esempio che riporta al valore oggettivo del punto di vista per osservare l'architettura e, contemporaneamente, l'opera pittorica.

Note bibliografiche

- Aterini B. 2012, *Spazio immaginato e architettura dipinta*, Firenze
- Aterini B. 1997, *Restituzione Prospettica - Misura di elementi rappresentati in una immagine fotografica per il rilievo di architettura*, Firenze.
- Farneti F., Bertocci S. (a cura di) 2015, *Prospettiva Luce e Colore nell'Illusionismo Architettonico. Quadraturismo e Grande Decorazione nella Pittura di Età Barocca*, Roma: 105-111.
- Farneti F., Lenzi D. (a cura di) 2004, *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Firenze.
- Migliari R. (a cura di) 1999, *La Costruzione dell'architettura illusoria*, Roma.

Figure 8, 9, 10 Galleria dell'Aurora, Palazzo Corsini, Firenze. Ricostruzione in sezione dell'architettura immaginata. Gli elementi decorativi del palazzo sono stati riprodotti nella quadratura.

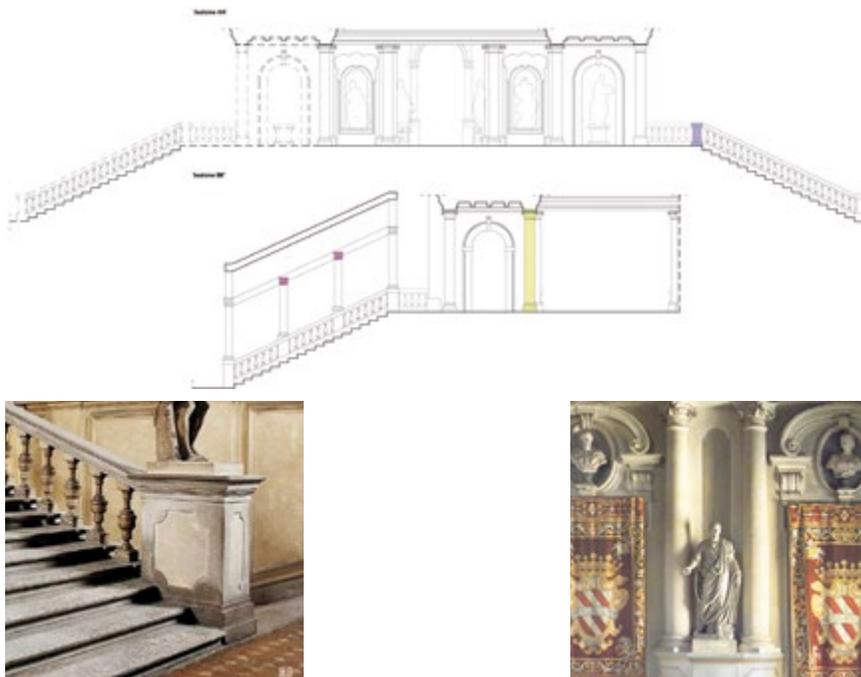


Figura 11 Galleria dell'Aurora, Palazzo Corsini, Firenze. Ricostruzione planimetrica dell'architettura dipinta con le scale che, coperte da volte a botte, scendono al piano inferiore e le nicchie che ne sottolineano l'accesso.

