

Andrea Pozzo e l'architettura prospettica

Pascal Dubourg Glatigny

▶ **To cite this version:**

Pascal Dubourg Glatigny. Andrea Pozzo e l'architettura prospettica. Franceschini, Alessandro; Giacomelli, Luciana; Hausberger, Mauro; Tomasi, Armando. Tra illusione e scienza : l'arte secondo Andrea Pozzo, Temi, pp.13-30, 2009. halshs-00432487

HAL Id: halshs-00432487
https://shs.hal.science/halshs-00432487

Submitted on 6 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ANDREA POZZO E L'ARCHITETTURA PROSPETTICA

Pascal Dubourg Glatigny

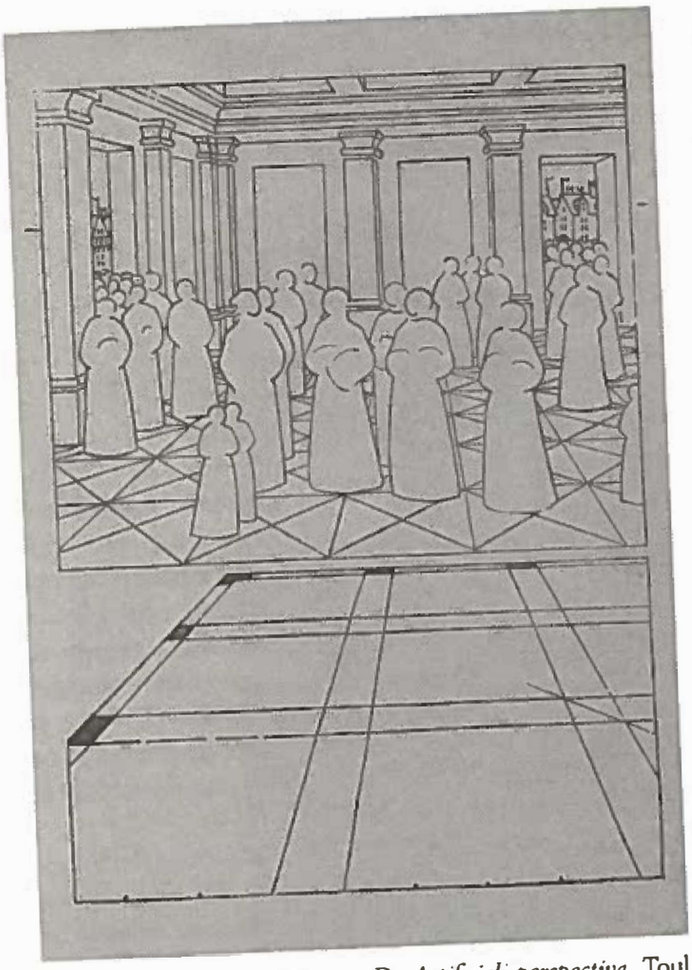
I.

"Chi vuol essere architetto alla rovescia studi l'architettura di Fra' Pozzo"[1]: la severa critica di Francesco Milizia è famosa. Che l'aedo del neoclassicismo facesse fatica ad accettare le scelte stilistiche di Padre Pozzo, peraltro difficilmente classificabili, è una cosa incontrovertibile. Milizia però rifletteva nel contesto razionalista e neoclassico della fine del Settecento, quando la distinzione tra scienza della costruzione, pressoché in mano agli ingegneri, ed architettura era ormai acquisita. La rappresentazione dell'architettura, come l'aveva proposta Pozzo, avrebbe dovuto quindi, secondo Milizia, coincidere con la sua mimesi e "una cupola sostenuta da colonne posanti sopra mensole" era inaccettabile, anche se solo in disegno. Il progetto di Pozzo, che mirava ad esporre in un libro tutta "la prospettiva de' pittori e architetti" non era del tutto privo di ambiguità. Esplicitamente dedicato alla pittura e quindi alla rappresentazione all'insegna "dell'inganno dell'occhio", l'opera di Pozzo si rivolgeva ai soli pittori sottolineando però al contempo la necessità ineliminabile per loro di conoscere la buona architettura. Ma in questo periodo, siamo alla fine del Seicento, erano ormai pochi a praticare congiuntamente le due discipline e l'architettura come espressione del disegno non governava più il saper costruire.

Indubbiamente, lo stesso Vitruvio, a cui le generazioni dell'epoca moderna dovevano la formula della rappresentazione tridimensionale, aveva già legato di fatto questa pratica a quella dell'architettura. Ma Vitruvio non intendeva la prospettiva come parte della scienza della costruzione ma bensì come rappresentazione, che i latini chiamavano *species,* per omologia con la vista e i greci ιδεα, cioè somiglianza, apparenza ma anche concetto, nozione[2]. La prospettiva, *scenographia*, costituiva insieme ai due altri modi di rappresentazione, l'*icnographia* (la pianta) e l'*orthographia* (l'elevazione), lo strumento materiale del processo inventivo destinato a elaborare la *dispositio*, cioè il carattere organico della progettazione complessiva. Questi tre « modi rappresentativi » potevano essere ovviamente estesi ad altri soggetti iconografici, ben oltre quello degli edifici, tutto sommato limitato. Ed è questo il motivo per cui la prospettiva, nella formulazione teorica che conobbe nel Rinascimento, riemerse inizialmente come sapere destinato alla rappresentazione pittorica, di ampiezza molto più vasta. Il concetto di *dispositio* non mirava solo a collegare insieme le varie sezioni dell'edificio, ma veniva anche messo in opera per unire le varie parti del dipinto. A riprova e conferma di quanto appena detto va sottolineato come, nel primo Quattrocento, Leon Battista Alberti avesse trattato dell'argomento nel *De pictura* e negli *Elementi di pittura* e non nel *De re aedificatoria.* Il primo trattato di prospettiva mai dato alle stampe, il *De artificiali perspectiva* pubblicato da Jean Pélerin detto il Viator (*ca.* 1445- *a.* 1524) in Lorena nel 1505 presentava, utilizzando le stesse regole prospettiche, non solo una grande quantità di architetture ma anche, fin dalle prime pagine, gruppi di figure umane. Nonostante fosse palese e certa la funzione della prospettiva nel Rinascimento in quanto strumento globale di normalizzazione della rappresentazione, saranno nei secoli successivi in particolare gli architetti ad occuparsi di teoria della prospettiva: Sebastiano Serlio, Pietro Cataneo, Vignola... e i loro trattati codificheranno prospettive fondate su modelli architettonici e non sulla rappresentazione delle figure, in ossequio a Vitruvio.

Che questo motivo iconografico rappresentasse solo una parte della realtà prospettica non era tuttavia ignorato. Martin Waldseemüller (1470-1520), il grande cartografo del Rinascimento, aggiunse un supplemento al capitolo dedicato agli "elementi dell'architettura e della prospettiva" dell'enciclopedia di conoscenze liberali del suo tempo, la famosa *Margarita filosofica* di Gregor Reisch (ca. 1467-1525) che conobbe molte ristampe e versioni nel corso del Cinquecento[3]. Questo capitolo era intitolato *Perspectiva positiva* ed il suo contenuto si rifaceva al trattato del Viator. Con questo titolo si voleva distinguere il disegno dalla visione naturale come si era distinto nel vocabolario dei secoli passati la *perspectiva artificialis*, scienza della rappresentazione, dalla *perspectiva naturalis*, scienza dell'ottica[4]. Il *positivo* rimandava alla concezione aristotelica dell'arte, opponendosi cosi al naturale. Ma nella versione italiana pubblicata da Giovanni Paolo Gallucci a Venezia nel 1599, queste pagine venivano più specificamente intitolate *Architettura positiva*. La ricerca di Gallucci però non andò oltre e non offrì nessun insegnamento specifico di qualche "figura positiva".

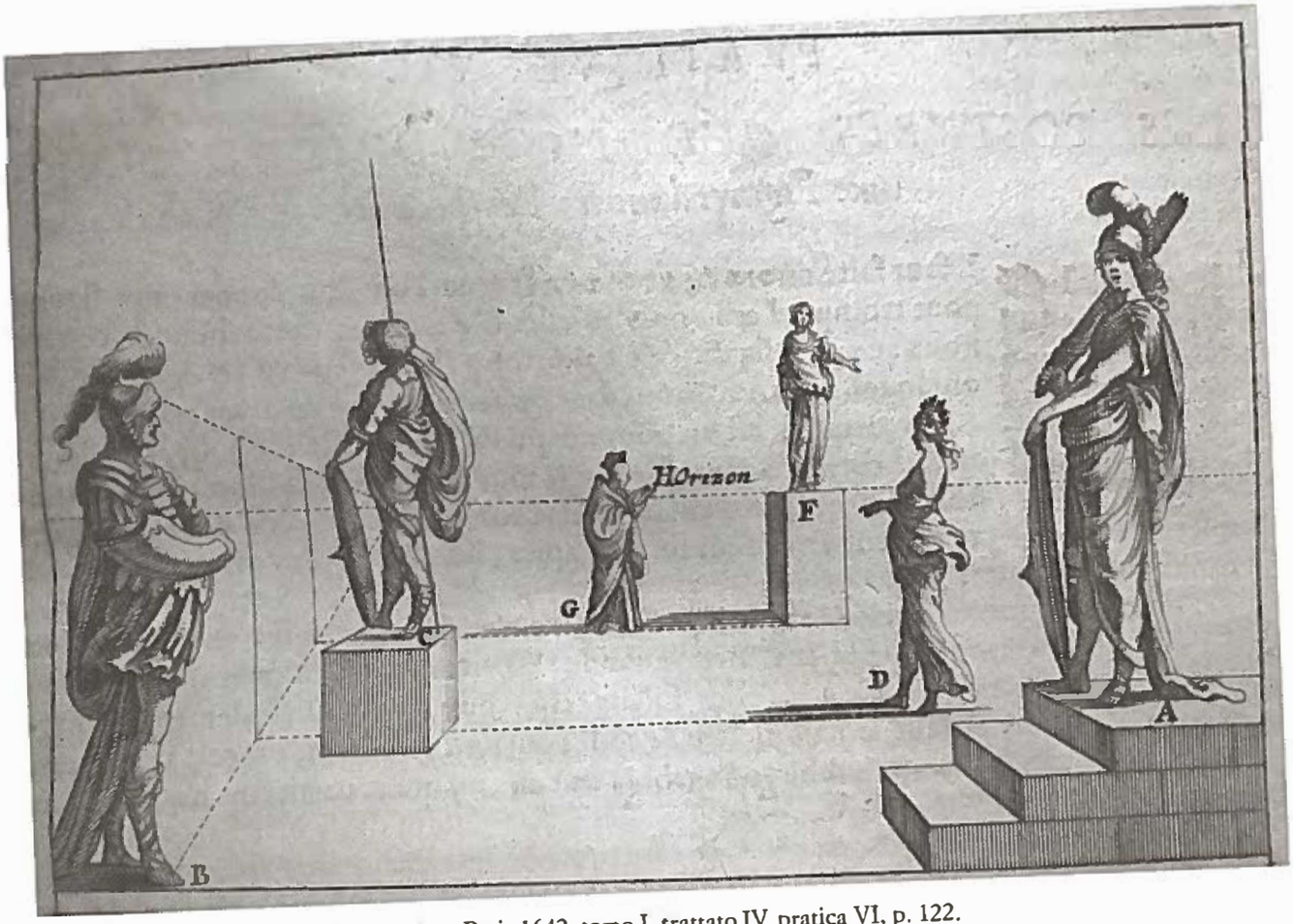
Erede di questa tradizione, anche Andrea Pozzo ebbe un'attività di architetto, anche se meno spettacolare di quella di pittore di grandi decorazioni, e oggi largamente dimenticata dal pubblico. Si potrebbe anzi dire che non perseguì una vera e propria carriera di architetto, ma che intervenne piuttosto nel campo dell'architettura:



1. Jean Pélerin detto il Viator, *De Artificiali perspectiva,* Toul 1505.



3. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum,* Roma 1693, tomo I, figura 58, particolare.



2. Jean Dubreuil, *La perspective practique,* Paris 1642, tomo I, trattato IV, pratica VI, p. 122.

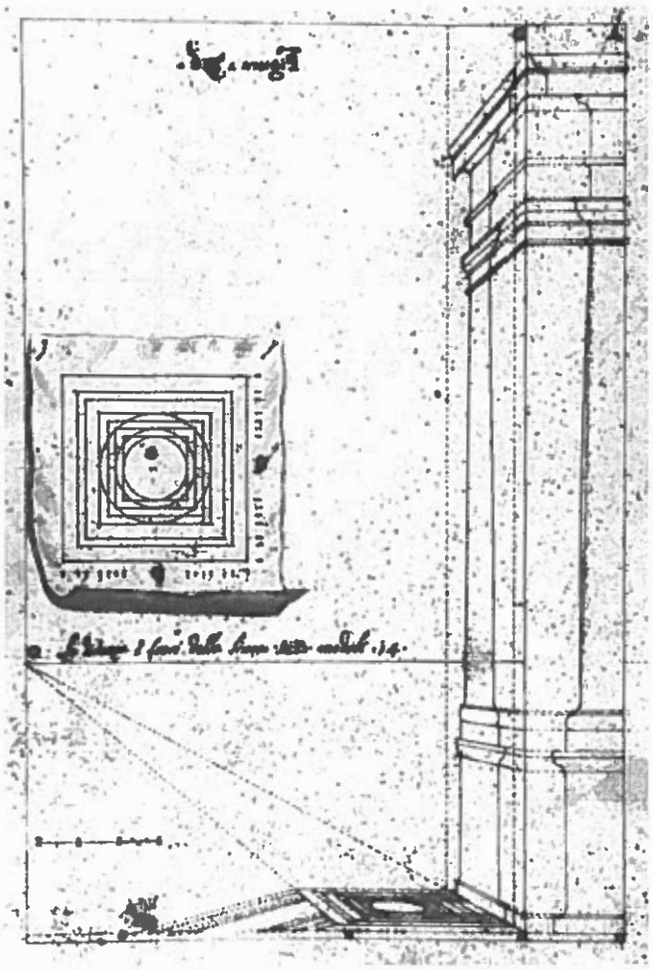
semmai si era occupato della ristrutturazione di edifici e ne aveva quindi predisposto la loro decorazione interna. Ancora, aveva realizzato disegni che si sarebbero poi, più o meno precisamente, messi in opera nei cantieri locali, come nel caso del duomo di Lubiana (1701-1705)[5]. La sua proposta per il concorso della facciata di San Giovanni in Laterano nel 1700, le cui incisioni sono conservate nel secondo volume del trattato, era più, come dice lui, "un invito dal genio", che una vera intenzione di partecipare alle prove del concorso. Tuttavia questa esperienza dell'architettura era molto presente nella sua concezione culturale e la coscienza dello spazio e della percezione dello spazio che ne dipendeva giocò sempre un ruolo essenziale. Sarà forse la cappella di Sant'Ignazio nella chiesa del Gesù a Roma (1695-1697) a testimoniare meglio di questa competenza e il ruolo che Andrea assunse come coordinatore di uomini e mediatore di idee[6]. Lo studioso trentino della fine dell'Ottocento, Francesco Ambrosi, aveva precisamente capito questo progetto quando proclamò che con Pozzo "l'architettura ebbe il suo moderatore"[7]. Questa cappella era stata realizzata con l'apporto di numerose collaborazioni: argentieri, scalpellini, pittori, stuccatori...[8]. Il suo disegno e la sua esecuzione esemplificano il ruolo del pittore che concepisce l'opera dipinta come necessariamente tridimensionale. Più importante ancora per capire il progetto di Pozzo di una rappresentazione non mimetica dell'architettura, incomprensibile per Milizia, è la sua esperienza pratica nelle decorazioni effimere e negli altri teatri sia liturgici che profani[9]. L'artefice non inventa in questo caso un progetto del tutto autonomo ma interviene in un contesto specifico che prevede dei vincoli: quello dell'edificio preesistente che ospiterà lo scenario, quello della presenza mobile o stabile degli spettatori, quello della distanza di percezione. E il suo concetto deve assicurare la coesione di elementi piuttosto eterogenei: quelli veri, solidi, costruiti, destinati ad essere la cornice di protagonisti viventi, e quelli finti, che siano dipinti come gli ornamenti o animati come gli effetti atmosferici e le illuminazioni.

Il trattato di Pozzo si pone l'obiettivo di ripristinare la prospettiva non solo come strumento di rappresentazione globale ma anche di concettualizzazione dell'opera: considerando non solo il suo fondamentale e imprescindibile punto di partenza quale è la cultura architettonica, e che serve da cornice alla rappresentazione, ma la sua funzione di regola generale dell'arte, di misura anche delle figure e del processo di sfumato dei colori e delle ombre. Egli proclama sin dall'inizio: "l'arte della prospettiva [...] è necessaria a chi nella pittura vuol dar la giusta situazione e diminuzione alle figure, e la maggior o minor vivezza che conviene a' colori e alle ombre" (I, 1). Il passaggio dalle intenzioni alla realtà è tuttavia difficile. Le figure fanno scarse apparizioni negli esempi proposti, per lo più sono sculture integrate alle architetture. Sono scorciate, è vero, con la stessa regola delle architetture. In più tutti gli elementi sono ombreggiati. Ma il trattato non delinea una metodologia specifica alla questione delle figure e ancora meno a quella delle ombre e dei colori (figg. 1-3).

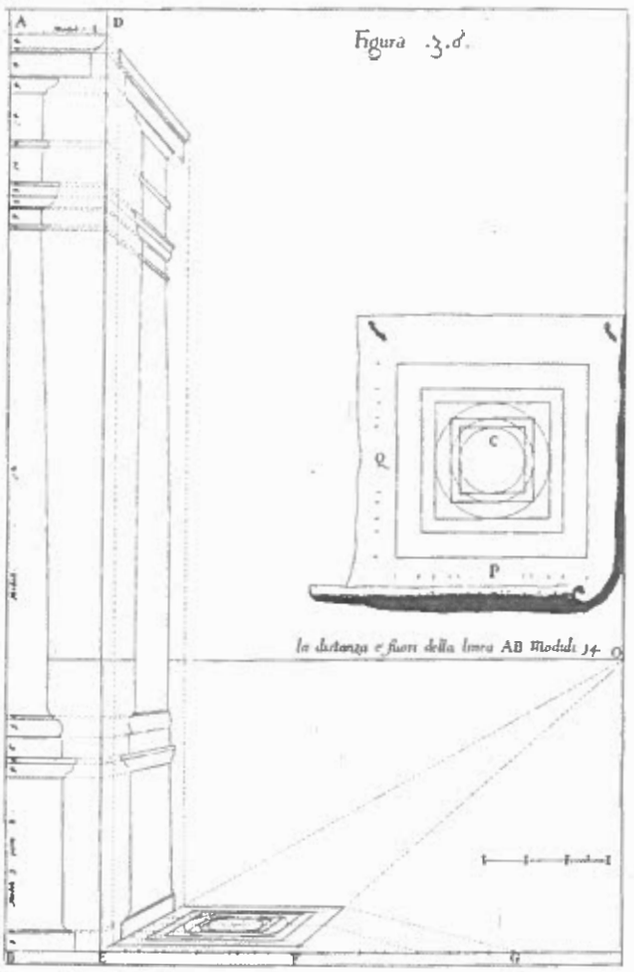
II.

I due volumi del trattato *Prospettiva de' pittori e architetti* pubblicati a Roma rispettivamente nel 1693 e nel 1700 non costituiscono le due parti successive di uno stesso trattato. Sono uno stesso progetto intellettuale edito in due tomi, in tempi diversi e ne formano pertanto due versioni. Il secondo volume, rielaborato sette anni dopo l'uscita editoriale del primo, è dimostrazione e prova dell'evoluzione personale e intellettuale del grande artista trentino. Dedicati agli imperatori austriaci, il primo a Leopoldo I e il secondo a suo figlio Giuseppe I, suggellano una strategia di autopromozione professionale che sarebbe risultata vincente e che si concluse con la partenza per Vienna nel 1703.

Sin dalle pagine iniziali del primo volume, l'ambizione di Pozzo è chiaramente didattica. Si indirizza allo "studioso di prospettiva" e raccomanda "ai principianti" di studiare il volume scrupolosamente e progressivamente. Le tavole sono concepite come vere e proprie illustrazioni. Il lettore deve partire dal testo per poi riferirsi alle tavole, disegnate da Vincenzo Mariotti, allievo di Pozzo[10]. Questa priorità concessa al testo suscita alcuni interrogativi[11]. I capitoli, composti da una tavola associata ad un breve commento, vengono chiamati da Pozzo *figura*. Quindi una *figura* è composta da un testo più un'immagine, una procedura abbastanza frequente nei trattati scientifici. Inoltre, nella realizzazione delle immagini è stata data precedenza al carattere estetico dell'immagine anche a scapito della chiarezza didattica. In certi casi, le linee di costruzione, che si chiamavano allora « linee occulte », sono state eliminate o alleggerite in corso di stampa. La questione del rapporto specifico tra immagine e testo ed in particolare questa scelta singolare di eliminare gran parte delle linee di costruzione era già stata notata dagli eruditi di Lipsia, in quella che rimane la più antica recensione al trattato pubblicata negli *Acta eruditorum* già nel novembre del 1693, anno di uscita del primo volume[12]. Se l'insieme risulta visivamente più chiaro, ne consegue anche che il risultato viene privilegiato rispetto al procedimento. Ma Pozzo, nell'avvertenza al secondo volume, per giustificarsi stimava questo alleggerimento più un pregio pedagogico che un ostacolo: "tal'ora, v'incontrerete in qualche spiegatione più breve (...), ciò è stato fatto appositamente (...) e per non offuscar la figura, o la mente de' scolari con moltiplicità di linee, e di parole" (figg. 4-5).



4. Andrea Pozzo, *Preparazione alla colonna toscana in prospettiva*, prove di stato per la *Perspectiva pictorum et architectorum,* Roma, Archivio del Pontificio Collegio Germanico Ungarico.



5. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma 1693, tomo I, figura 36.

Gli argomenti affrontati e sviluppati nel primo volume sono sostanzialmente tre: la prospettiva dei quadri dipinti, la costruzione delle scene di teatro e la pittura di soffitto, altrove chiamata quadratura[13].

La "figura prima" è un esempio eccezionalmente chiaro dei fondamenti teorici della prospettiva. Come negli altri trattati, serve a stabilire il legame tra pianta, alzato e prospettiva. Tuttavia, il Pozzo si premura, al contrario della maggior parte degli altri studiosi di prospettiva, di collocare nello spazio la relazione triangolare tra spettatore, oggetto osservato e luogo della rappresentazione anche nella pianta e nell'alzato. Questa sovrapposizione permette sicuramente agli spiriti meno imbevuti di astrazione geometrica di capire e concettualizzare il passaggio tra i tre modi vitruviani di rappresentazione (pianta, alzato e prospettiva) e di anticipare la necessità e posizione del punto di distanza, materializzando la ribalta sulla linea dell'orizzonte della distanza tra spettatore e punto principale, quello che si usa chiamare oggi "punto di fuga". Le tre figure successive mostrano la trasformazione del piano in prospettiva e la successiva aggiunge la terza dimensione con lo scorciamento dell'alzato. Questo dopo aver collocato, ad un luogo purtroppo indeterminato sulla linea dell'orizzonte, il punto di distanza e quello principale. Molto spesso egli chiama il punto principale "punto dell'occhio" perché corrisponde nel quadro a quello dell'occhio. Nella sesta figura elimina già le linee di costruzione costituite dalle parallele che portano al punto principale e le perpendicolari a quello di distanza. E praticamente si potrebbe dire che l'insegnamento prospettico si ferma lì ; in seguito, essendo composto di esempi, certo sempre più complessi, la stessa procedura viene applicata. Passano attraverso la macchina degli effetti di scorcio di Pozzo: gli ordini architettonici (nella versione ortodossa del Vignola), i cerchi e cilindri, tutti i capitelli e cornicioni, edifici sia quadrati che tondi per poi culminare, come annunciava nell'avviso ai principianti, nell'invenzione più ardua, la rappresentazione della macchina che fece per le Quarantore nella chiesa del Gesù nel 1685. Solo che da questo momento in poi, il trattato riparte alla rovescia su un nuovo argomento, legato ma distinto da quello della prospettiva, il problema delle scene di teatro. Cinque figure vengono dedicate a questo tema (figure 72-77) ed in particolare al problema di determinare anche in questo caso il punto principale. Fatto questo discorso, l'opera parte con il terzo ed ultimo argomento di cui è composta: le pitture di soffitto, il problema del "sottinsù".

La progressione didattica questa volta non segue la progressione delle difficoltà tecniche ma quella dei motivi iconografici necessari per la realizzazione di una pittura di architettura: prima la mensola, poi il piedistallo,

la colonna, il capitello, il cornicione per arrivare, infine, solo dopo un lungo percorso, alla spiegazione di queste pitture viste di sotto in sù evidenziando le difficoltà specifiche della loro realizzazione. Il volume termina con altri due suoi esempi: la finta cupola di Sant'Ignazio dipinta nel 1685 e una tavola con i progettati affreschi per la volta della chiesa. Quest'ultimo esempio è sintomatico dell'ambiguità del trattato di Pozzo che andrà accentuandosi nel secondo volume: si tratta di un metodo per rappresentare in disegno o pittura, architetture e opere esistenti oppure è un metodo per progettarne di nuove? Da un lato, il Pozzo fornisce il piano e alzato interno di tutta la chiesa (figure 93-95) come se volesse prepararci a rappresentare la chiesa e all'interno di essa la sua opera. Dall'altro ci fornisce l'elevazione della porzione di architettura che verrà integrata alla pittura della volta, poi ce la fa vedere scorciata e ombreggiata come se volesse comunque spiegarci come fu realizzata e come venne successivamente completata al centro di pitture di figure grazie alla tecnica della graticolazione delle volte che ci mostra come conclusione del volume. Questa era la struttura del volume, almeno secondo il progetto iniziale che si riscontra in molti esemplari del primo volume fin'ora conservati.

In occasione di un secondo stato, uscito forse al momento dello scoprimento della volta di Sant'Ignazio nel 1694, furono aggiunti alcuni fogli stranamente intitolati *Si risponde ad un'obbiettione fatta al punto della prospettiva*, come se si volesse già rispondere ad una polemica pubblica e che mirano a precisare la sua dottrina sul punto principale nelle volte grandi[14]. Più stranamente ancora, vengono aggiunte quattro pagine tese a completare le spiegazioni delle 12 prime figure "per maggior commodità de' principianti". Questi commenti, sovente più chiari e concisi rispetto a quelli inizialmente inseriti di fronte alle tavole, sembrano essere redatti con un aiuto esterno, dalla capacità didattica più limpida rispetto a quella di Pozzo. Ma non si conoscono nomi di collaboratori ad eccezione di quelli degli incisori e del revisore linguistico per il testo latino, padre Costanzo Scipione[15].

Questo progetto intellettuale fu in seguito riformulato nel secondo volume uscito nel 1700. Ma la sua pubblicazione non invalidò definitivamente il primo, al punto che se ne propose una nuova edizione nel 1702 integrando varie modifiche: il testo delle aggiunte didattiche venne integrato al testo corrente di fronte alle tavole ed al posto della spiegazione della "graticola" (figura 100) si era sostituita una grande incisione della volta di Sant'Ignazio ormai compiuta[16]. Questo volume esemplificava per il Pozzo un periodo di attività pittorica ed intellettuale che culminava e finiva con questa magistrale opera.

III.

Il secondo volume era a sua volta testimonianza di una netta evoluzione personale dell'universo di Pozzo, la cui attività era contrassegnata, in quegli anni, dall'altare di Sant'Ignazio al Gesù attraverso il quale era finalmente riuscito a dare una dimostrazione convincente dell'idea che la maestria della "pittura di architetture" fosse condizione necessaria alla pratica della costruzione. Non più solo modo di rappresentazione, la prospettiva serviva anche alla progettazione. Nel secondo volume, rimaneva, per lo meno all'apparenza, prioritaria la valenza didattica del trattato nel quale Pozzo cercò di riorganizzare la materia in un modo più efficace e riprendendo l'insegnamento sin dai fondamenti. Questa volta, il desiderio era di radicare il discorso sull'esperienza, mettendo in evidenza la regola prospettica che l'autore dice aver adoperata spessissimo nelle sue opere. Questa versione del trattato la si voleva quindi meno teorica della prima. Nella prefazione, Pozzo riconosce la difficoltà "per molte persone (...che) non arrivino ad intenderla, né praticarla a caggione della loro imperitia nell'arti di geometria, e di architettura, che presuppongo già note a chi si pone a questo studio". Questa consapevolezza della discrepanza tra le conoscenze effettive degli operatori del campo ed il livello richiesto per accedere alle nuove competenze, è raramente presente tra gli autori di prospettiva dell'epoca moderna. Ma Andrea Pozzo non riesce a colmare questa lacuna e non sostiene il lettore con una adeguata propedeutica di geometria, come aveva fatto un secolo prima Egnatio Danti (1536-1586) nella sua edizione copiosamente commentata delle regole di prospettiva di Vignola. Sotto questo aspetto, le *Due regole della prospettiva pratica* (1583) sono infatti rimaste un caso abbastanza isolato per la loro compiutezza didattica[17].

Pozzo riprende quindi in questo volume le argomentazioni già proposte, come se non fosse esistito il primo volume. All'inizio presenta le solite *species dispositionis* di Vitruvio: pianta, alzato (facciata). Ma questa volta, la terza figura non introduce la *scenographia*, ma il "profilo e spaccato". Ne risulta quindi non una prospettiva ma una tavola più intrigante, nella quale si vede l'alzato di un arco, con in alto un cornicione visto di "sottinsù" e nel mezzo lo spaccato dell'arco con una porta centrale. Solo in seguito introduce la rappresentazione abituale del fenomeno prospettico in maniera scenografica, cioè come se noi fossimo nella posizione di osservare la scena della costruzione prospettica ovvero nella posizione di un osservatore che guarda un oggetto attraverso il quadro, quello che Alberti chiamava *il velo* e che Pozzo chiama « vetro, trasparenza, settione, tela, tavola ». Rinuncia quindi alla sua presentazione iniziale, quella del primo volume, che combinava i tre modi di rappresentazione con la visualizzazione del rapporto triangolare spazializzato. Ritorna infatti ad una presentazione più classica del

fenomeno prospettico, quella che si vede in moltissimi trattati, anche se meno didattica perché non permette di visualizzare il processo di trasformazione prospettica. Segue la presentazione della sua "nuova" regola che offre la possibilità di operare senza punto di distanza (figure 5-10). In queste pagine, la regola viene presentata nel suo insieme per ogni tipo di figura sia rettilinea che circolare. Segue poi la scomposizione della regola: prima una serie di esempi come scorciare la pianta, poi l'alzato. Questi erano esempi su figure semplici ma a partire dalla figura 15, inizia una lunga serie di prospettive di motivi più o meno verosimili e complessi: vengono esemplificate, senza particolare cura nè della progressione didattica nè dell'ordine tematico, prospettive di capitelli, porte, piedistalli, archi di trionfo, sedie, ecc. Alcuni di questi oggetti appartengono alle categorie iconografiche più consuete dei trattati di prospettiva, altri a quelle dei trattati degli ordini d'architettura. Inserisce in capo a questo inventario che potrebbe sembrare un pò eterogeneo ma che rimane in realtà molto referenziale, anche il suo stile personale, nella presentazione di una « tribuna d'architettura ornata » (figura 16) molto vicina al suo lavoro abituale di scenografo. Rinnova quindi il campo iconografico tradizionale di questi trattati inserendo l'elemento più innovativo del suo lavoro quotidiano. La transizione tra la regola presentata e la decorazione ottenuta mediante l'associazione di pittura, scultura ed architettura procede allora naturalmente.

Si passa quindi ad un intero « capitolo » dedicato alle scene di teatro (figure 38-46). Si inizia con qualche considerazione teorica, insistendo in particolare sulla necessità dell'unico punto di distanza. Ma tratta contemporaneamente del modo di rappresentare alcuni teatri esistenti e luoghi di spettacolo come il Colosseo di Roma, e del modo di regolare la fabbricazione delle scene. Si tratta sia del « teatro fatto, o da farsi » (II, 38). Seguono una serie di esempi di scene di vario genere esemplificate in figure che contengono sia pianta e alzato che prospettiva. In mezzo a questa serie fa bella mostra di sé l'invenzione di un teatro sacro che fece egli stesso in Roma nel 1695, ma solo nella sua rappresentazione icnografica, e conclude con due invenzioni per i teatri sacri, presentati solo tramite la loro prospettiva. Viene poi la spiegazione della pittura di sottinsù, argomento anch'esso già commentato nel primo volume, con vari disegni che documentano il disegno della cupola di Sant'Ignazio ed altri sviluppi sulle pitture di soffitti rettangolari.

Come abbiamo visto, Pozzo ha inserito qua e là alcuni esempi della propria produzione preparando il lettore a quello che è il vero scopo del secondo volume: la presentazione delle sue opere come sbocco finale della prospettiva. I suoi modelli presentati nel trattato (figure 61-96), sono tanto quelli effettivamente realizzati quanto quelli sviluppati solo sul piano progettuale. Vediamo l'altare di Sant'Ignazio al Gesù di Roma o quello di San Luigi Gonzaga a Sant'Ignazio (qui particolarmente documentato) costruiti ambedue nell'anno santo 1700, varie proposte per l'altare maggiore di Sant'Ignazio, l'altare per San Sebastiano a Verona... Questa antologia delle proprie opere si fondava su un modello rinascimentale, inaugurato da Jacques Androuet du Cerceau (ca. 1515-1585) con la pubblicazione di *Les plus excellents bastiments de France* stampato a Parigi nel 1576-1579. Androuet era anch'egli teorico della prospettiva: ma se nei *Bastiments* egli aveva rappresentato le sue architetture solamente con il piano e la prospettiva (sia centrale che assonometrica), aveva preferito riservare la spiegazione delle procedure prospettiche ad un altro trattato contemporaneo, le *Leçons de perspective positive* uscito a Parigi sempre nel 1576. Per Pozzo, non c'era motivo di separare l'architettura dalla prospettiva perché quest'ultima fungeva da motore dell'invenzione artistica e il suo lavoro rappresentava l'espressione più compiuta di questo meccanismo.

L'esposizione del proprio catalogo nel secondo volume di Pozzo si conclude con un *exemplum* di architettura, la chiesa di San Fedele a Milano, opera di Pellegrino Tibaldi (1527-1596) iniziata nel 1569. A rischio di trasgredire la logica che porta l'insieme del trattato verso la consacrazione e l'esaltazione delle opere che associano scultura, pittura illusionistica e architettura come gli altari o i teatri, l'autore sceglie stranamente di presentare un'architettura che non è neppure tra quelle più famose e significative della fine del Cinquecento. Ma la scelta di Pozzo è tuttavia chiara e si fonda su un altro presupposto, più sottile. Non va dimenticato il desiderio di Pozzo di applicare le regole prospettiche non solo alle architetture finte ma anche alle figure, ai colori e alle ombre. Un secolo prima, Tibaldi era stato coinvolto in una polemica attorno ad un bassorilievo scolpito per il duomo di Milano. Quest'opera, un'*Annunciazione,* si trova ora nella chiesa di Santa Maria Assunta in Camposanto, annessa al palazzo della Reverenda Fabbrica del Duomo. La discussione verteva sulla questione della linea dell'orizzonte e quindi della molteplicità dei punti principali e del rispetto delle regole della buona architettura ivi rappresentata, in particolare dell'intercolumnio. Avevano in questa occasione espresso il loro parere protagonisti famosi come Vasari, Palladio e Vignola. Questi documenti, pubblicati all'epoca da Martino Bassi (1542-1591), antagonista di Tibaldi, sono famosi in quanto la letteratura sui problemi specifici che la prospettiva pone nelle opere di scultura e la necessità di un unico punto principale era rimasta all'epoca abbastanza limitata[18]. Sono esattamente questi temi, affrontati quasi controvoglia in pubblico da Tibaldi, che stanno a cuore ad Andrea Pozzo. Non si può dire che si tratti di una fonte, ma il gesto di Pozzo, che evoca l'opera di Tibaldi architetto senza riferirsi al suo testo sulla prospettiva, può essere letto come l'indizio del suo universo intellettuale di riferimento.

Nell'ultima parte del secondo volume (figure 97-116), Pozzo riprende e completa la sequenza delle situazioni prospettiche varie. Inserisce una serie di porte, finestre e mensole che sia nel contenuto che nel modo di presentazione devono molto al *corpus* di disegni di Borromini che furono progressivamente aggregati per la costituzione del cosiddetto *Opus architectonicum* iniziato da Virgilio Spada nel 1648 al fine di documentare la costruzione dell'Oratorio dei Filippini[19]. Si riallacciava anche ad un modello precedente, famoso nel Rinascimento, il *Libro extraordinario* di Sebastiano Serlio (1475-1554), pubblicato a Lione nel 1560[20]. E a guisa di segnale destinato al dedicatario del lavoro, la summa prospettica di questo secondo volume si chiude con cinque tavole dedicate alle fortificazioni, un tema decisivo sin dall'inizio del Seicento per convincere i sovrani dell'utilità pratica della prospettiva. Il secondo volume è dedicato a Giuseppe I, futuro imperatore austro-ungarico.

IV.

Anche se spesso non esplicitate, le fonti teoriche di riferimento per Pozzo sono molte e dimostrano una conoscenza approfondita dei trattati dei due secoli passati. Mirano più a delineare un universo intellettuale di riferimento che a fornire al lettore citazioni precise. Così nel testo egli cita praticamente solo i teorici degli ordini come Vignola o Palladio e non i trattati o i dibattiti sulla prospettiva. L'argomentazione di Pozzo non è filologica.

Per quanto riguarda l'origine delle due regole prospettiche di Pozzo, la questione delle fonti è abbastanza sottile. Egli distingue molto chiaramente tra le due regole che presenta, ognuna nel proprio volume, come corrispondenti ad un periodo della sua attività. La prima regola è identica alla seconda di Vignola, dal quale prende in prestito il contenuto dei quattro ultimi capitoli per introdurre il suo discorso[21]. Ma si può ancora parlare di fonte quando questa regola era diventata nel corso degli anni probabilmente quella più impiegata nelle botteghe? La situazione è più complessa per quanto riguarda i principi che informano la regola del secondo volume, di carattere più composito e personale. Alcuni hanno risolto il problema vedendo in questa regola il semplice adattamento del *modo optimo* dell'Alberti[22]. Questa procedura permetteva di limitare lo spazio del disegno preparatorio, non obbligando l'operatore ad integrare materialmente sul foglio lo spazio della distanza. Era la stessa preoccupazione espressa dal Vignola nella sua prima regola. Invece di tracciare le linee di costruzione fino al punto di distanza, bastava tracciarle fino all'osservatore. Ma c'è chi nega che il Pozzo abbia ripreso il metodo vignolesco, perché all'interno del disegno preparatorio vengono presentati sia pianta, alzato che disegno in prospettiva [23].

In questo contesto è difficile tuttavia negare le tracce di Jean Dubreuil (1602-1670), l'altro padre gesuita che pubblicò anonimamente la sua *Perspective practique* a Parigi nel 1642 e che costituisce certamente una tappa importante nella riflessione retrospettiva di Pozzo a metà strada verso il Danti-Vignola. Quest'opera, chiamata talvolta la "prospettiva gesuita", costituisce un trattato organico che porta il lettore principiante dai fondamenti fino alla pratica di un'infinità di regole e all'uso di strumenti vari ed è corredata da una consistente presentazione di situazioni concrete. E' il primo trattato di questo genere che conosciamo dopo il Danti-Vignola. Dubreuil è ricorso principalmente a due distinte metodologie: quella del punto di distanza, ormai il più diffuso e riconosciuto ed una serie di metodi che consentono di svincolarsi dal punto di distanza, metodi particolarmente utili quando la posizione dello spettatore rispetto al dipinto, in particolare nel caso di soffitti vasti, obbligherebbe a rimandare il punto di distanza lontanissimo sulla linea dell'orizzonte, in un luogo non più praticabile. Attraverso il *modo optimo*, Alberti aveva già indicato una soluzione al problema[24]. Ma tra tutte le proposte di Dubreuil, la presentazione del metodo di Girard Desargues (1591-1661), con ricorso ad una *scaletta*, lo fece entrare in conflitto con il matematico lionese che ne rivendicava la paternità, mentre il padre gesuita lo vedeva di origine molto più antica anche se forse non del tutto formalizzato[25]. La *scaletta* tuttavia, con l'uso delle coordinate dell'ascissa e dell'ordinata, introducendo più aritmetica nella pratica prospettica e presentandosi come un'alternativa ai metodi puramente geometrici, segnava una svolta nella teoria prospettica. Questo dibattito, di notevole importanza storica, contribuì a oscurare gli altri numerosi insegnamenti di Dubreuil, in particolare le regole che hanno più interessato Pozzo.

Comunque sia, la condivisione di preoccupazioni tra Pozzo e l'autore della "prospettiva gesuita" sembra ovvia: appartengono ad un medesimo ambiente culturale, è analoga la ricerca di adeguare le esigenze spirituali alle condizioni della rappresentazione, i canali di trasmissione privilegiati attraverso la compagnia sono gli stessi, così come l'attenzione portata ai bisogni degli artisti. Una "retorica prospettica" in linea col suo tempo, in cui i Gesuiti hanno giocato un ruolo sicuramente di traino, si mette in moto attraverso i loro contributi[26]. Dedicano una parte notevole dei loro testi al problema, fortemente sentito all'epoca, dello sviluppo della pittura di soffitto che richiede soluzioni specifiche, un problema finora solo saltuariamente accennato dai trattatisti. Tuttavia i due trattati non sono affatto dei doppioni, né nella loro composizione, nè nel contenuto, e ancora meno nel tono. Altrimenti cos'avrebbe spinto l'editore Jeremias Wolff a commissionare e a pubblicare nello stesso momento una

nuova traduzione tedesca del trattato di Pozzo (1708-1711) ed anche una traduzione, benché solo parziale, del lungo testo di Dubreuil (1710)[27].

Tutto sommato, la questione più rilevante del trattato pozziano forse non risiede nell'identificare le fonti precise, perché in molti casi Pozzo raggiunge i suoi più alti risultati mescolando sapientemente prove pratiche e teoriche derivate dalla sua stessa esperienza costantemente aggiornata e arricchita dalla vasta conoscenza delle fonti trattatistiche e delle opere[28].

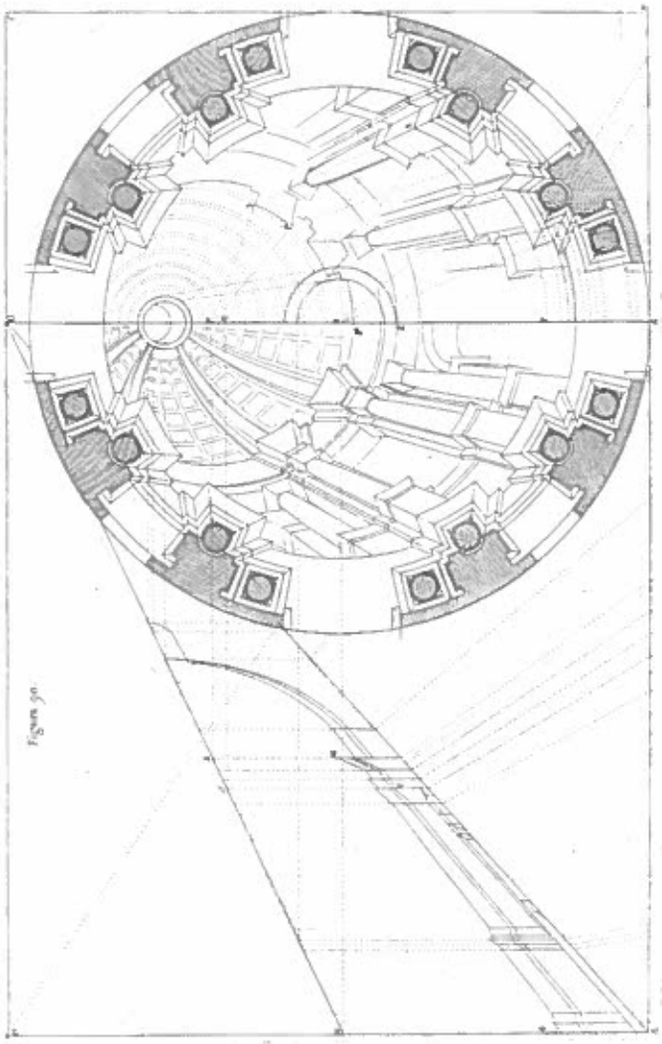
V.

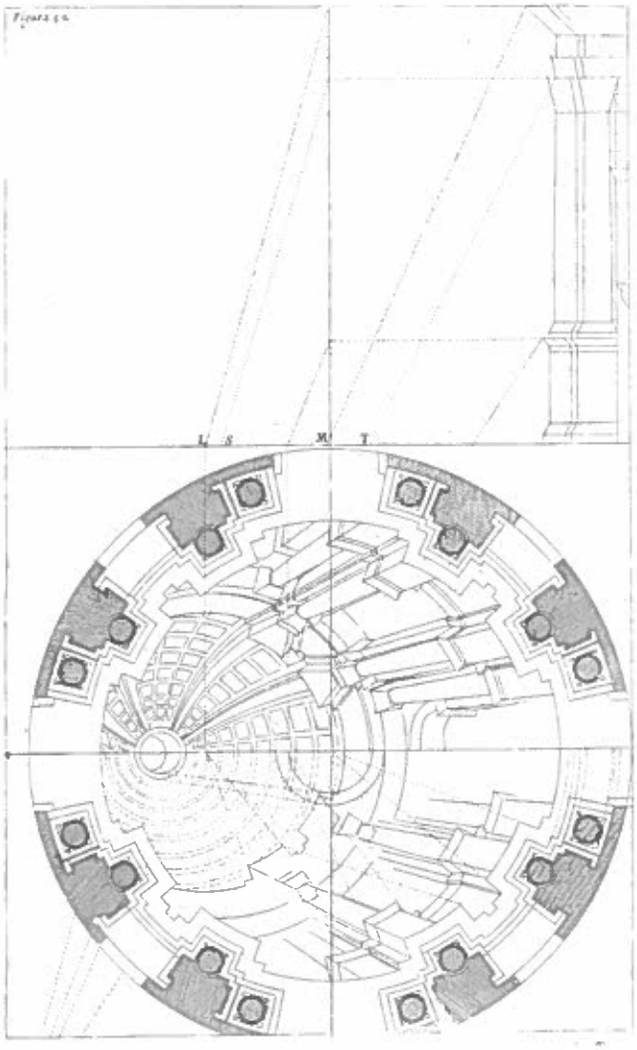
Le pagine del trattato dedicate al disegno della cupola di Sant'Ignazio realizzata da Pozzo nel 1685 sono di particolare importanza[29]. Innanzitutto perché disponiamo di pochi esempi di testi che rivelino i segreti di fabbricazione impiegati appositamente per un'opera specifica. Questo è in parte dovuto al carattere normativo del trattato moderno che mira a unificare una pratica e non a presentare casi specifici. E' probabile che Pozzo abbia voluto inserire questo esempio di "cupola su tela" perché molte furono le critiche, come dice lui stesso, sul carattere inverosimile della stabilità architettonica della rappresentazione. Nel primo volume, non ci fornisce la spiegazione dettagliata del disegno di questa cupola (I, 91-92) ma di una simile (I, 90) nella quale ha disposto il punto principale appena fuori dalla cupola e il punto di distanza più vicino a questo, rispetto alla pittura di Sant'Ignazio in cui il punto principale si trova all'interno del cerchio e quello di distanza lontanissimo, all'esterno dello spazio più ampio della stessa incisione. Questo ci dice al fine che "quei che la mirano si stracchino meno, e si scuopra più d'architettura e d'artificio" (I, 90). La cupola "spiegata" è quindi destinata ad essere collocata ad un'altezza minore e lo spettatore si deve trovare più decentrato rispetto alla cupola di Sant'Ignazio. La superficie da dipingere deve essere piana e ci troviamo quindi in una situazione molto classica di prospettiva, su una superficie regolare con la pianta poggiante sulla linea di terra e ricorso al punto di distanza. La principale difficoltà è data dalla circolarità dell'oggetto che costringe in teoria ad un disegno che deve offrire una moltitudine di punti di riferimento se si vuole giungere ad un risultato attendibile. Pozzo parte dal piano e dall'elevazione: il primo essendo presente nell'immagine stessa, la seconda essendo rappresentata già in scorcio poggiante sulla perpendicolare. Nell'incisione Pozzo rende l'elevazione in prospettiva di una sola colonna, ma naturalmente sarebbe necessario disegnarle tutte, almeno per la metà della cupola, essendo le due parti simmetriche[30]. Il procedimento è molto semplice: si prendono le larghezze della pianta che si riportano sulla linea di terra e da queste si traccia una linea di costruzione che porta al punto di distanza, dove incrocia l'altra linea che porta al punto principale, così abbiamo le grandezze scorciate.

Nel secondo volume, ritorna su questa proposta e fornisce il disegno di costruzione della cupola di Sant'Ignazio. Questa volta viene seguito il metodo indicato nel secondo volume (II, 52-54). Così vuole dare al lettore l'opportunità di costatare che questo suo « nuovo » metodo fornisce un risultato assolutamente eguale a quello del punto di distanza (II, 52): "tornano su le stesse misure (...) io ve le propongo, perche le misuriate; e quando le troverete uguali, doverete dedurne, che le regole quando sono buone, posson bensì alle volte esser diverse, ma contrarie non mai" (figg. 6-8).

VI.

Nel pubblicare il secondo volume, l'obiettivo di Pozzo era quello di divulgare "la più facile, e spedita regola di quante possino darsi in quest'arte della prospettiva". Questa regola si mette in opera mediante due disegni preparatori, uno relativo alla pianta, l'altro all'alzato. I due disegni possono essere eseguiti su due fogli separati. Non è necessario ricorrere al punto di distanza, e l'altezza e la distanza della vista rispetto all'asse centrale del dipinto vengono espressi lungo la linea dell'orizzonte e la sua perpendicolare, parte estrema dei due disegni preparatori. Questi due disegni devono essere delle stesse dimensioni del previsto dipinto più la distanza reale della vista, cioè lo spazio che separa linea di terra e linea dell'orizzonte. Oppure devono essere proporzionali ad esso al fine di permettere l'ingrandimento successivo col mezzo della graticola (I, 62, 100). Pozzo evita quindi di dover utilizzare dei fogli molto larghi. Una volta determinata la posizione del punto principale e la sua altezza, si attacca un filo che da questo punto principale si collega poi man mano a tutti i punti sia della pianta che dell'alzato: la sua intersecazione con la linea di terra determina poi la grandezza scorciata. Al momento di disegnare il cartone, basta rilevare tutte queste grandezze con un compasso e si riportano istantaneamente le misure scorciate. Questo metodo consente un'esecuzione rapida, impiega poca geometria e nessuna aritmetica: è quindi un metodo facile da assimilare per chi non possiede una preparazione matematica, nonostante quello che sembra dire Pozzo.







6. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum,* Roma 1693, tomo I, figura 90.

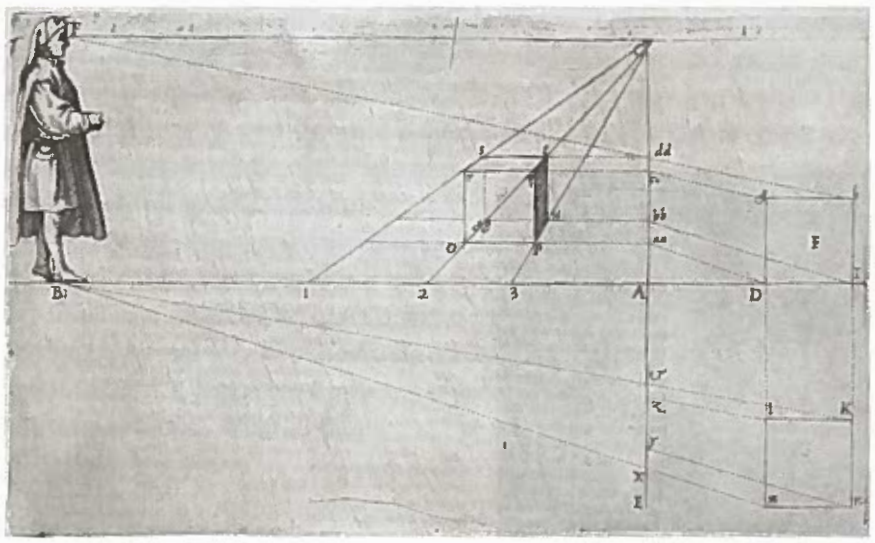
7. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum,* Roma 1700, tomo II, figura 52.

8. Andrea Pozzo, *La cupola di S. Ignazio,* olio su tela, Roma, chiesa di Sant'Ignazio.

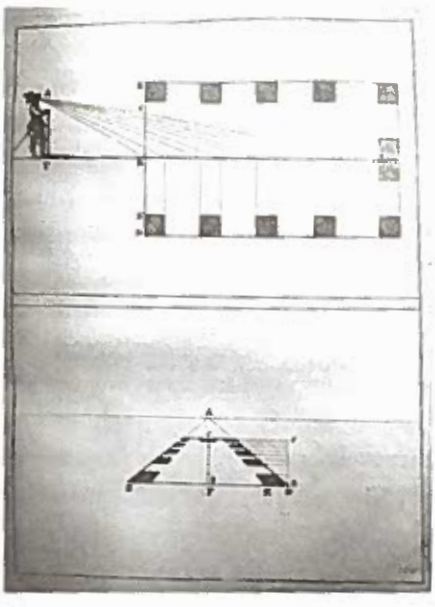
Il legame con la prima regola di Vignola è abbastanza ovvio. Tuttavia presenta una differenza importante. Il metodo di Vignola obbliga a realizzare i modi rappresentativi, pianta ed alzato, sullo stesso foglio perché i punti d'intersecazione delle altezze vengono tracciati per mezzo di parallele nel disegno scorciato. Invece il metodo di Pozzo, col ricorso al compasso, permette di separare il disegno preparatorio da quello in prospettiva. Permetterebbe pure di passare direttamente ad un cartone dalle dimensioni definitive, aggiungendo agli scorci marcati sulle intersecazioni, la proporzione di ingrandimento desiderata. In questo si riavvicina alla reinterpretazione del *modo optimo* albertiano che offre Dubreuil, ma anche ad altre regole più antiche, per esempio alla proposta di Lorenzo Sirigatti (1596) per migliorare la seconda regola di Vignola, che permetteva già di separare il disegno che procura le grandezze scorciate dal disegno definitivo in prospettiva[31] (figg. 9-11).

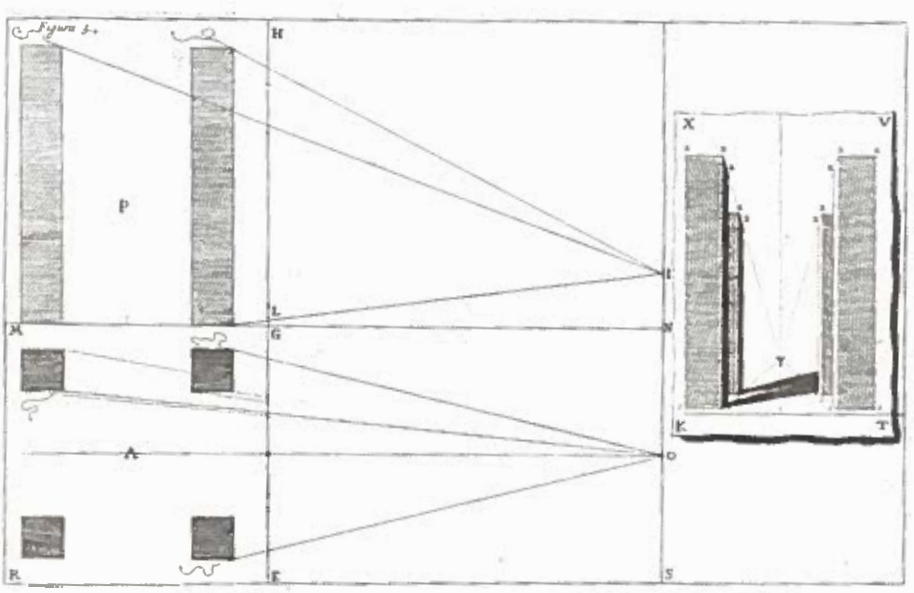
VII.

L'insieme delle fonti trattatistiche sulla prospettiva sin dalle origini era fondata su un presupposto: il quadro veniva concepito per essere visto frontalmente e ad un'altezza ragionevole rispetto allo spettatore. Ma lo sviluppo della pittura da soffitto, a partire dalla metà del Cinquecento, aveva costretto gli artisti a confrontarsi con situazioni inedite che richiedevano un nuovo impulso teorico. Si guardò così inizialmente alle teorie ottiche dell'architettura, già evocate da Vitruvio, che permettevano di calcolare la riduzione delle grandezze delle sculture poste nella parte alta degli edifici, in particolare sulle cornici. L'osservazione diretta delle fasce narrative delle colonne antiche, come quella Traiana a Roma, si rivelò centrale per lo sviluppo di questa riflessione. I trattatisti del Rinascimento si appropriarono di queste osservazioni come si vede consultando i libri di Serlio per esempio[32]. Tuttavia il problema della pittura "detta orizzontale", cioè su una superficie piana in soffitto, rimaneva irrisolto. Ancora più difficile il caso delle pitture su volte irregolari come le volte a botte. Egnatio Danti per primo aveva trattato il problema: "assolutamente la più difficile operatione che possa fare il prospettivo"[33]. La procedura da



9. Egnatio Danti, *Le due regole della prospettiva pratica,* Roma 1583, pagina 65, particolare.





10. Jean Dubreuil, *Practique de perspective,* tomo I, trattato VI, capitolo X, pagina 160.

11. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma 1700, tomo II, figura 5.

lui suggerita rileva dapprima la curvatura della volta con una centina, le misure poi si riportano sul cartone dove precedentemente si sono disegnati pianta ed alzato. Infine gli scorci all'intersezione tra le linee che vanno al punto principale e quelle che vanno a quello di distanza non si calcolano con un taglio rettilineo ma sul taglio curvo. La procedura è concettualmente semplice anche se richiede da una parte un'attrezzatura specifica per il rilievo della curvatura e dall'altra una grande attenzione del pittore al momento di riportare i punti d'intersecazione. Settantanni dopo, Abraham Bosse (ca. 1604-1696), volgarizzatore delle teorie prospettiche di Girard Desargues, aveva dedicato uno specifico trattato alla pittura sulle superfici irregolari[34]. Il grande vantaggio del metodo di Bosse era la possibilità di evitare il ricorso al punto di distanza e quindi di poter operare tramite l'impiego della *scaletta*, in un ventaglio di situazioni molto più ampio rispetto alle più consuete risorse[35]. In un'unica tavola, impartiva le istruzioni per mettere in prospettiva sia le pitture orizzontali che quelle inclinate o pure quelle su una volta che sia curva, o caso più improbabile, del tutto irregolare. In questo modo si deve solo aggiungere la porzione di digradazione supplementare ai calcoli già effettuati sulla *scaletta* del disegno preparatorio del piano. Ma questa procedura è laboriosa, perché implica un numero elevato di calcoli e, nel caso di una figura complessa, a meno di stabilire un numero elevato di punti di riferimento, comporta una certa imprecisione.

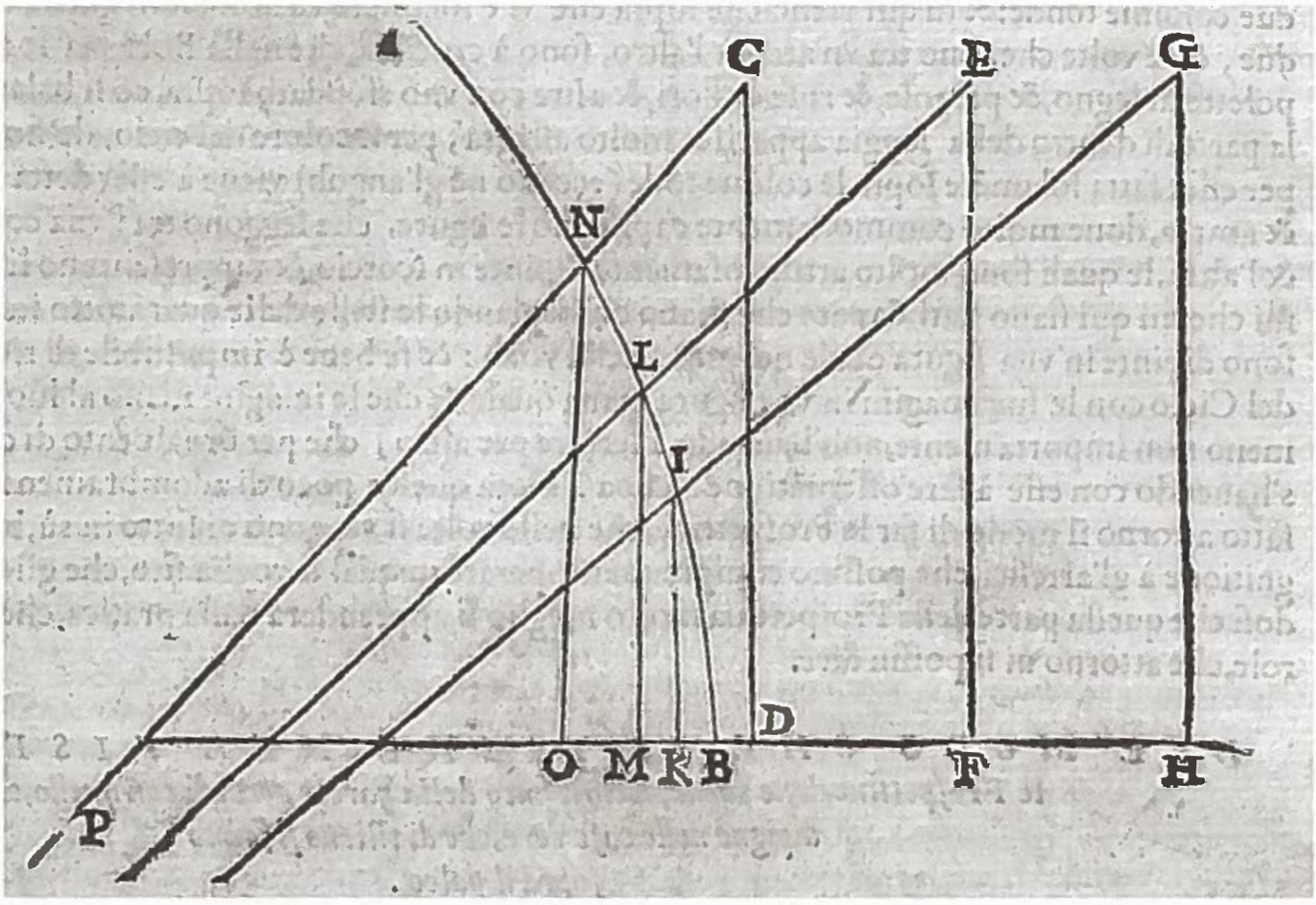
Questo ostacolo è ovviamente conosciuto da Pozzo "per haver a condur la mano da punto in punto, per tirar le linee curve, non possibili a descriversi col compasso" (II, 49). Suggerisce quindi di ricorrere al suo secondo metodo che annulla il problema del calcolo perché permette di riportare gli scorci col mezzo del compasso e quindi di moltiplicare i punti di appoggio in modo relativamente facile (figg. 12-14).

VIII.

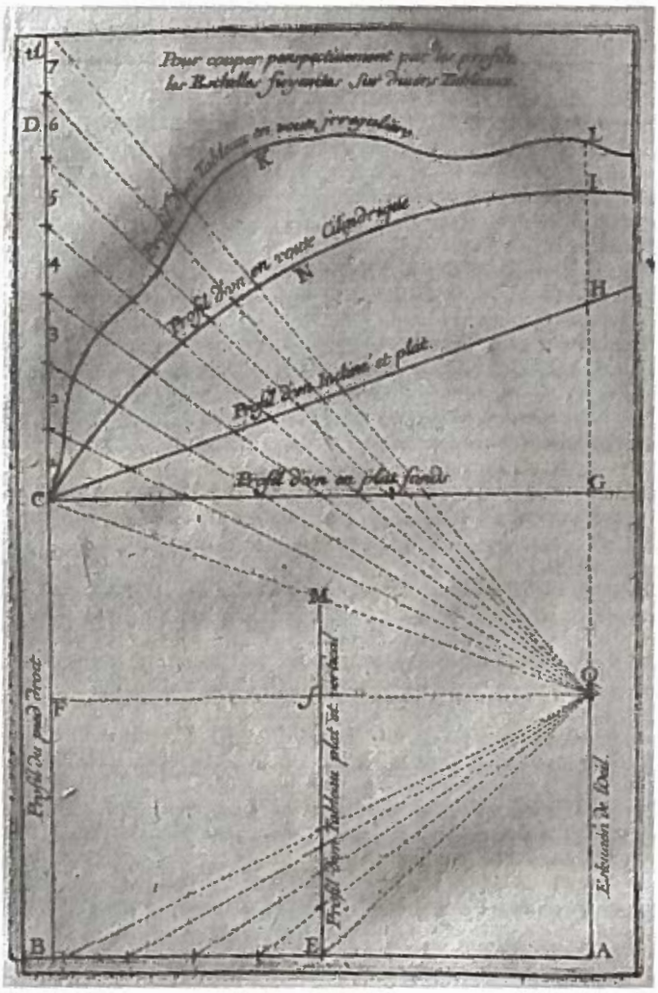
L'opera artistica di Pozzo è costituita soprattutto da opere di grande dimensione: l'imponente macchina dell'altare di Sant'Ignazio domina il visitatore della chiesa del Gesù, il dipinto del soffitto della navata di Sant'Ignazio (1693-1695) misura 35 per 17 metri, quello della sala di Ercole a Palazzo Liechtenstein (1704-1708) di Vienna, ne misura 25 per 21,5. La realizzazione di opere di questa ampiezza richiedeva un apparato teorico ed un'abilità diverse da quelle necessarie alla pittura di quadri da stanza. In particolare, esigeva di determinare precisamente la posizione del punto principale e di quello di distanza dato che ogni scelta sbagliata poteva moltiplicare gli effetti visuali e creare distorsioni ottiche fino a rendere anamorfiche le porzioni estreme del dipinto. La pratica prospettica, in quanto regola di unificazione della rappresentazione, si fonda sul principio del punto principale unico: questo determina la convergenza delle parallele sull'orizzonte e assicura la coesione dell'insieme. Tale punto è visibile da ogni luogo: che lo spettatore sia vicino o lontano dall'oggetto, che sia più a destra o a sinistra. Ma l'altro parametro della prospettiva, il punto di distanza, che condiziona gli scorci, è molto più impellente: una volta stabilito, segna il punto di visione ideale della rappresentazione. A questo fine, Pozzo determinò fisicamente sul pavimento della chiesa di Sant'Ignazio il punto di osservazione ideale della pittura della volta. La necessità di fissare un punto principale unico era stata ulteriormente ribadita nell'aggiunta al primo volume, il famoso capitolo *Si risponde ad un'obbiettione...*[36]. Tuttavia Pozzo chiamava "punto dell'occhio" sia il punto di vista che il punto principale della prospettiva e questa circostanza ha generato una certa ambiguità sulla variabilità non solo del punto principale ma anche di quello di distanza.

La riflessione sulla moltiplicazione dei punti di convergenza era stata in precedenza condotta sia dai teorici della scultura che da quelli delle scene di teatro. Molto presto Pomponio Gaurico (1504) aveva cercato di risolvere il problema delineando la nozione di schema prospettico multiplo: uno destinato all'insieme della rappresentazione, ed altri destinati alle sezioni particolari[37]. Nel capitolo dedicato alla pittura delle volte, Egnatio Danti d'altra parte suggeriva, nel caso di opere di grande dimensione o di soffitti troppo vicini all'occhio, di non dividere la rappresentazione in più prospettive moltiplicando i punti principali, ma di dividerla in più quadri ognuno con il proprio punto di distanza[38]. Pozzo riprende questo discorso nel suo *Si risponde...* , insistendo però sulla necessità di formare un "sol quadro con un sol punto" entrando in considerazioni sulla pittura come finzione e rivendicando la legittima possibilità di avere delle parti visivamente deformate. Nel secondo volume anche Pozzo offre la possibilità di creare vari punti di distanza sempre collegati ad un unico punto principale (II, 56). Questa strana tavola mostra tuttavia due osservatori che, trovandosi in due luoghi diversi, osservano la stessa parte di una medesima parasta di pianta quadrata. I due punti di distanza servono, ci dice Pozzo, l'uno per lo scorcio delle facciate, l'altro per i fianchi.

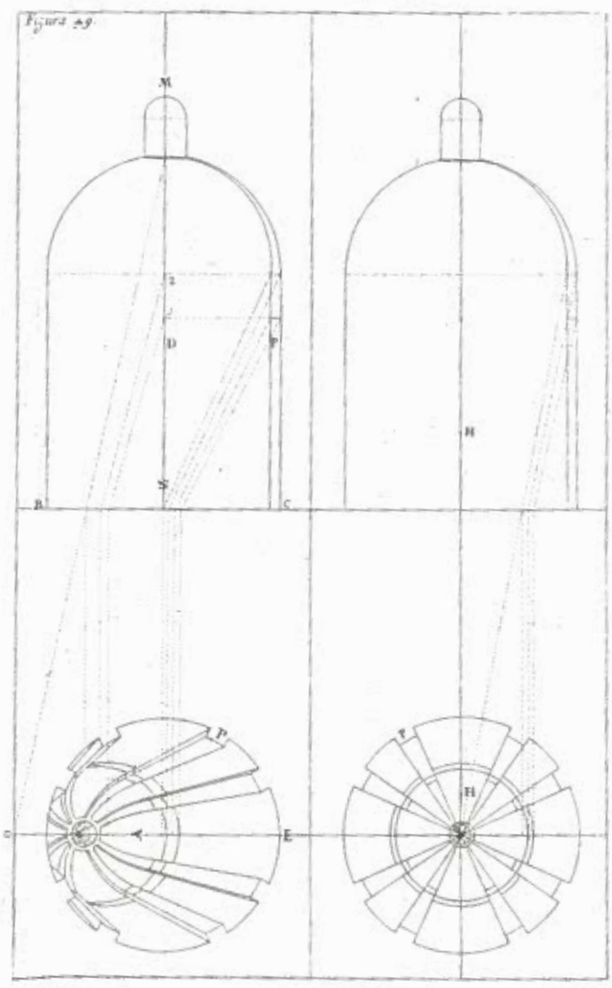
Se Pozzo ritiene necessario scrivere un'aggiunta specificamente destinata a ribadire la dottrina del punto principale unico è perché la pratica in uso all'epoca ricorreva non raramente all'uso di vari punti principali. Già Nicola Sabbatini (1574-1654), architetto del duca di Urbino, nel suo trattato destinato all'allestimento delle scene di teatro e alla costruzione di macchinari teatrali (1638), insisteva sulla necessità di un punto principale unico. Non escludeva però del tutto il ricorso a vari punti principali, uno per ogni canale, come si chiamavano allora le varie



12. Egnatio Danti, *Le due regole della prospettiva pratica,* Roma 1583, pagina 89.



13. Abraham Bosse, *Moyen universel de pratiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irrégulières,* Paris 1653, tavola 11.



14. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum* , Roma 1700, tomo II, figura 49.

strade in prospettiva che costituiscono lo scenario. Ne sottolineava tuttavia il difetto principale, quello di limitare la profondità generale della scena. Pozzo conosceva bene questa letteratura come attesta ampiamente il primo volume del trattato. Lo dimostra, ad esempio, la procedura: "come le scene storte si facciano parer diritte" (I, 75), impiegando tre punti principali. Il punto principale centrale è destinato alla rappresentazione del proscenio, mentre altri due punti principali ch'egli chiama "punti accidentali dell'occhio", posti equidistanti da quello centrale sull'orizzonte, servono rispettivamente agli scorci dei canali a destra e a sinistra. Nel secondo volume, dopo aver ribadito più volte la necessità del punto unico, e così anche nell'aggiunta al primo volume, il suo discorso non afferma più così decisamente il dogma del punto principale unico. Si osserva tuttavia nella tavola dedicata a questo stesso problema delle scene storte (II, 38), la possibilità di segnare un punto principale supplementare per il canale laterale (figg. 15-17).

IX.

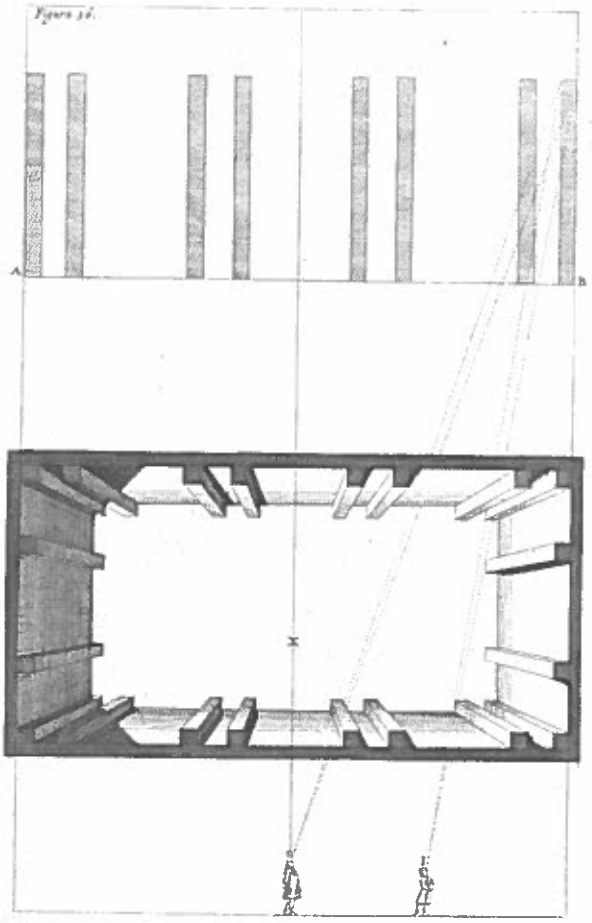
La pittura dei soffitti, che chiamiamo ora quadratura, veniva indicata fino al Settecento come pittura di sotto in sù, indicando la percezione specifica che la caratterizza e quindi la sua posizione distintiva all'interno delle teorie prospettiche. Gli artisti che la praticavano venivano spesso chiamati pittori di architettura perché questa tipologia decorativa integrava spesso il prolungamento illusionistico degli elementi architettonici come i pilastri dei muri. Solo a partire dalla fine del Seicento, periodo che coincide con il proliferare di questo tipo di decorazione, si cominciò a parlare di quadratura nel senso specifico di questo caso. Il termine veniva tuttavia spesso ancora usato per qualificare qualsiasi tipo di prospettiva. Filippo Baldinucci menziona il termine, ne critica tuttavia l'uso: "quadratura trovasi essere detto dell'arte di dipigner prospettive cioè dipignere di quadrature, che par voce non molto propria"[39]. Da un lato, la quadratura evocava il pavimento, come diceva Alberti, fatto a grata, proprio a tutte le prospettive, dall'altro il termine rimandava alla tecnica della graticolazione più specifica al procedimento di trasferimento dei disegni sulle superfici grandi, in particolare i soffitti. Richiedeva inoltre apparecchiature, come impalcature e reti di fili tesi, più consuete delle professioni della costruzione che di quelle della pittura e del disegno.

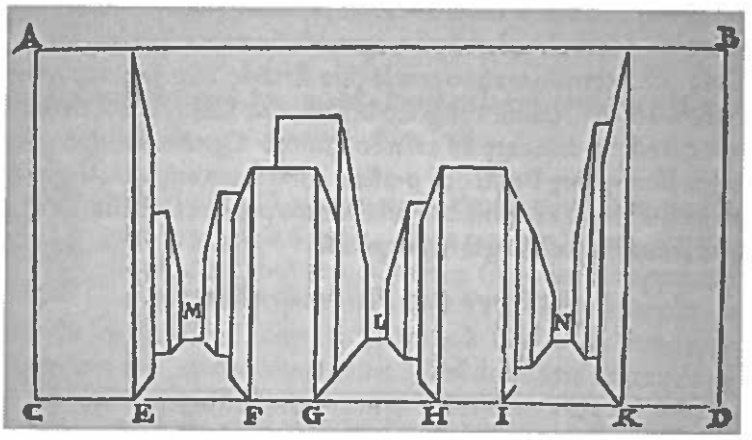
Ma Pozzo, come i teorici dell'epoca, non parla di quadratura, ma semplicemente di "sottinsù". In effetti, la specificità di queste opere risiede nell'immaginare lo spettatore non di fronte alla rappresentazione ma al centro di questa. L'architetto Bernardino Contino (1566-1600), nel suo trattato *Prospettiva pratica* pubblicato a Venezia molto dopo la morte dell'autore nel 1645, insegnava "come si faccino le prospettive nelli soffitti". Fondato sulla prima regola di Vignola, il metodo consisteva nell'impiegare due punti: uno, il primo, quello principale, detto dell'occhio, giustamente assimilato al punto di visione perché verticalmente posizionato sopra l'osservatore e non posto frontalmente a lui come nel caso della prospettiva dei quadri, e un secondo punto, detto del "sito dell'occhio", corrispondente all'altezza dell'osservatore. Invece di posizionare la linea del taglio frontalmente all'osservatore veniva quindi disposta orizzontalmente. Questa piccola modifica rispetto alla regola ordinaria permetteva di rendere l'effetto di percezione dal sotto in sù. Pozzo riprendeva questa procedura notando giustamente che il problema della distanza nel caso dei soffitti non si poneva più negli stessi termini (I, 88). Il cartone di una prospettiva destinata ad un soffitto poteva sembrare sproporzionato e distorto, ma una volta trasferito nelle dimensioni definitive acquisiva tutto il suo significato.

Per poter mettere lo spettatore al centro della rappresentazione, occorreva collocare il punto principale al centro del soffitto e dividere la superficie in almeno quattro quadri o cantoni. Nel caso di un'architettura finta simmetrica si poteva impiegare lo stesso disegno in pianta ed alzato, scorciato con la prospettiva propria e riprodurre la stessa operazione per ognuno dei quattro quadri o quarti. Questa procedura, che ci riconduce alla discussione sulla possibilità di moltiplicare i punti centrali e di distanza, mette in rilievo la tendenza unificatrice della pratica prospettica ma afferma ancora di più il carattere autonomo del sistema che si allontana in questo caso dall'osservazione della natura. Può darsi che queste pitture venissero progressivamente dette di quadratura a causa della divisione in quattro quadri. Ma erano conformi ai principi generali della prospettiva così come erano stati enunciati a partire dal Rinascimento (figg. 18-19).

X.

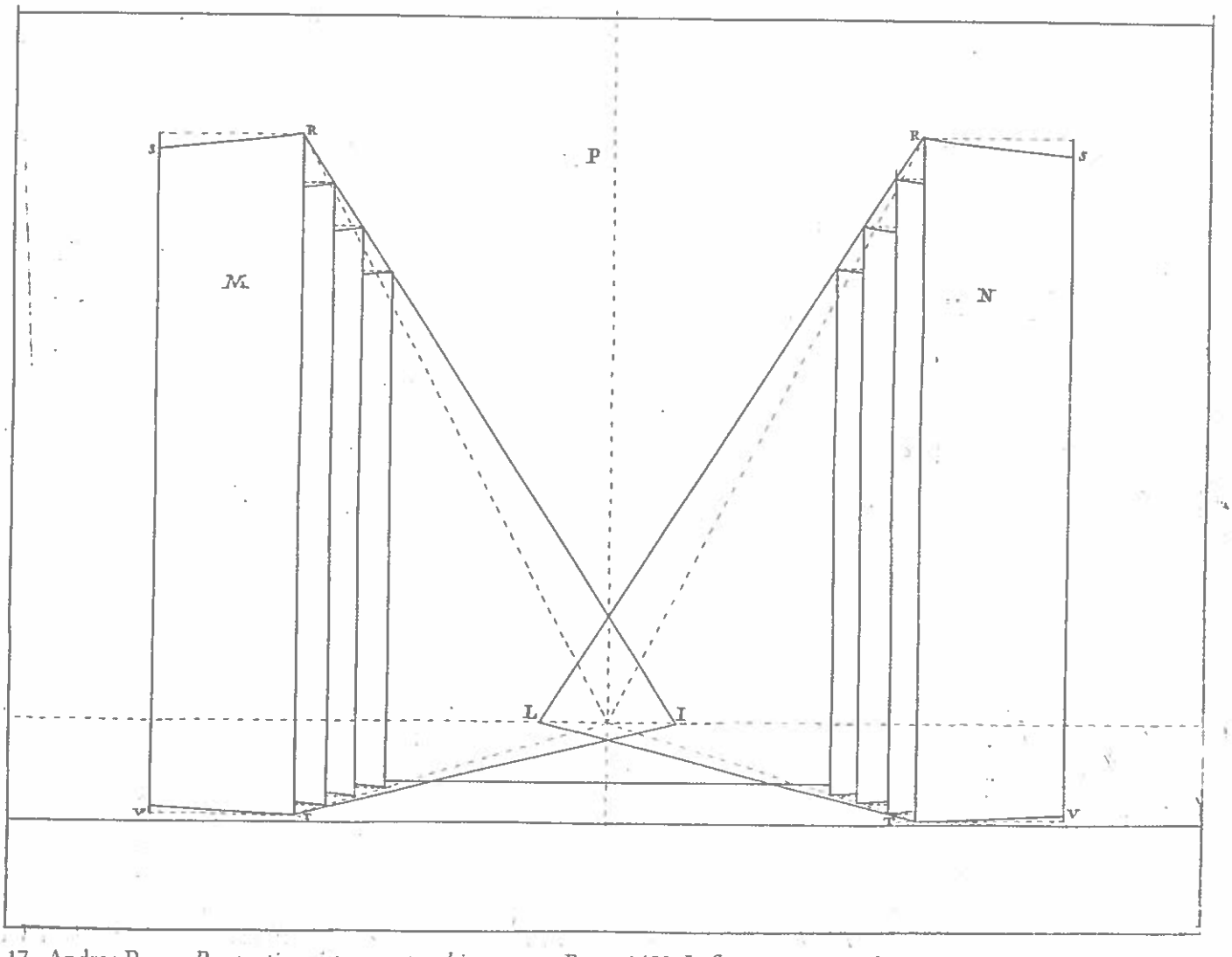
Dopo una tradizione di due secoli di pubblicazioni nel campo della prospettiva pratica, i due volumi del trattato di Pozzo segnano una svolta importante. La prospettiva non è più una conoscenza contesa tra le discipline: da un lato la sua definizione proveniva dalla trattatistica sull'architettura ma dall'altro, la sua pratica, con il suo corredo di regole e precetti, si rivolgeva alle arti figurative.



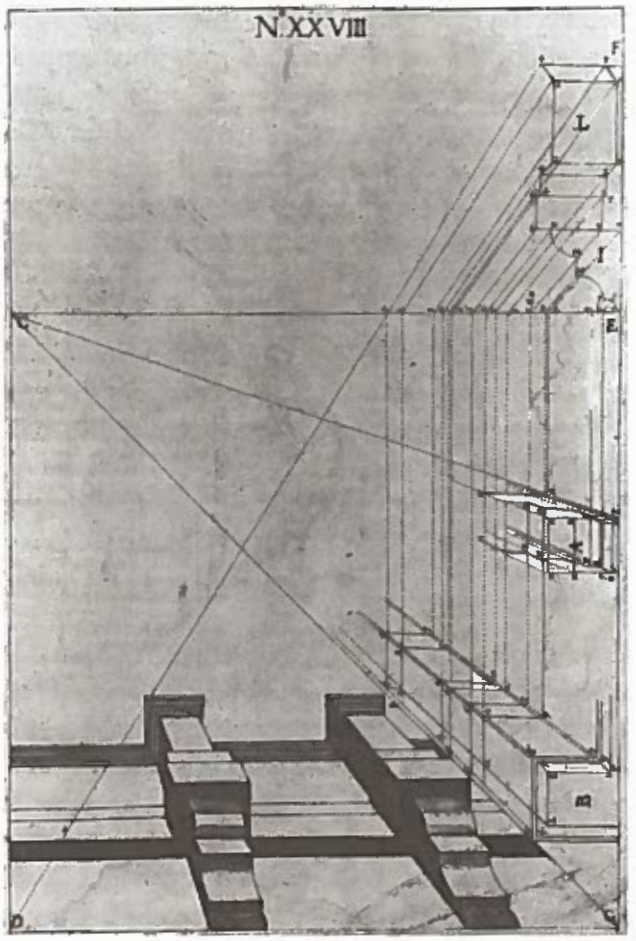


15. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma 1700, tomo II, figura 56.

16. Nicola Sabbatini, *Pratica di fabricar scene*, Ravenna 1638, libro I, capitolo 28.



17. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum* , Roma 1693, I, figura 75, particolare.





18. Bernardino Contino, *Prospettiva pratica*, Venezia 1684, tavola 28.

19. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma 1702, tomo I, figura 100, *volta di Sant'Ignazio*.

La prospettiva ha ormai integrato l'insieme delle condizioni della pratica dell'architettura e i suoi canoni. Si è anche avvicinata a quelle della scultura. Se le due regole di Pozzo sono fortemente radicate nella tradizione, la novità del trattato è di aver saputo adeguare metodi tradizionali alle situazioni prospettiche specifiche delle sue opere. Rispetto alle formule precedenti, il concetto di trattato proposto da Pozzo è radicalmente rinnovato, e può talvolta disorientare il lettore in particolare per quanto riguarda la successione dei temi. Integrando molti temi e modelli della precedente trattatistica architettonica, il trattato di Pozzo apre nuove strade alla prospettiva. Certamente il testo, nonostante il desiderio didattico più volte ribadito dall'autore, non è quello di un manuale e si rivolge ad un pubblico già a conoscenza dei principi di base della prospettiva. Ma non è nemmeno una raccolta di modelli prospettici predeterminati come si erano sviluppati nel nord dell'Europa a partire dalla metà del Cinquecento e si vedono per esempio nelle raccolte di tavole di Vredeman de Vries o in alcuni volumi della tradizione tedesca del *Kunstbuchlein*[40]. Pur non dimostrando matematicamente nè i fondamenti teorici della prospettiva, nè la validità delle sue procedure, tende a definirne i termini che sceglie, ne illustra i metodi esemplificandoli con una varietà di casi, ne esamina e spiega i problemi geometrici.

La novità di questo tipo di trattato, evidente sia nel contenuto che nella presentazione, corrispondeva alle aspettative del pubblico europeo del tempo. La pubblicazione dei due volumi di Pozzo era stata attentamente preparata dall'editore romano, il boemo Giovanni Giacomo Komarek. Dopo il successo del primo volume, il secondo era stato per l'autore l'occasione di riformulare abbastanza sostanzialmente la presentazione della materia e per l'editore l'opportunità di intraprendere un'azione commerciale piuttosto inedita. Il testo bilingue latino-italiano mirava già dall'inizio ad un pubblico internazionale e l'impaginazione era stata immaginata per permettere nuove edizioni in altre lingue. Questa diffusione fu ampliata in occasione dell'uscita del secondo volume tramite le traduzioni preparate a Roma e pubblicate contemporaneamente in francese e tedesco. Nel giro di un decennio si trovarono inoltre altri editori in Europa che contribuirono a moltiplicare il successo del trattato pozziano, in particolare con le traduzioni in inglese ed olandese e le nuove edizioni in francese e tedesco. Questo successo è dovuto a vari fattori: il trattato si fondava su una questione tecnica che tutti riconoscevano come inevitabile ma non entrava però nei particolari dei teoremi geometrici e risparmiava al lettore quella moltitudine di diagrammi che facevano diventare sgradevole la maggior parte dei trattati pubblicati dai matematici; offriva una vastissima varietà di esempi di architetture contemporanee i cui motivi potevano, in particolare per gli ornamenti e gli ordini delle colonne, ispirare gli architetti europei in cerca di modelli italiani; infine mostrava splendidi esempi di pitture illusionistiche di "sottinsù" e dava l'impressione di svelare i segreti di pratiche culturali alla moda come quella delle scene di teatro.

Significativi di questa diffusione sono due trattati pubblicati pochi anni dopo in Germania e in Spagna. Il *Fürstlicher Baumeister* era stato compilato e disegnato da Paul Decker (1677-1713) che lo pubblicò nel 1711-1716 a Augsburg dai Wolff, gli stessi editori della seconda versione tedesca di Pozzo. Questo architetto aveva lavorato alla costruzione del castello di Berlino con Andreas Schlüter, e il suo libro ebbe un'immensa influenza sull'edilizia aristocratica tedesca del Settecento[41]. La sua *Architectura civilis* presenta un palazzo ideale di cui propone la visita integrale e dettagliata. Rappresenta le varie sale del palazzo con pianta e prospettiva e talvolta con pianta e alzato ombreggiato, tecnica già varie volte impiegata da Pozzo come alternativa alla prospettiva centrale. La presentazione delle pitture da soffitto segue il modello di Pozzo: prima la pianta della sala, poi pianta e alzato di ogni parete, poi solo la prospettiva del soffitto. Questa infatti è la procedura esplicativa seguita da Pozzo per il soffitto di Sant'Ignazio. I rari commenti a piè di pagina, sono stati riservati da Decker alla spiegazione del disegno della cupola del *Vorcabinet,* l'anticamera. In quest'occasione egli sottolinea che queste prospettive non possono essere disegnate a mano libera o a piacere ma vengono scorciate a partire dalla pianta[42].

In un altro contesto culturale, il *Museo pictorico y escala optica* pubblicato nel 1715-1724 a Madrid da Antonio Palomino (1653-1726) non si rivolgeva specificamente a un pubblico aristocratico in cerca di ispirazione per i propri palazzi. Pittore prolifico, Palomino si impegnò nella realizzazione di un'opera sistematica sintetizzando l'insieme delle conoscenze sulla pittura - tecniche, storiche, iconografiche, filosofiche - in un unico trattato, destinato non solo agli artisti ma anche ai conoscitori. Palomino rimane famoso per il terzo volume del suo trattato (quello dove narra le vite degli artisti spagnoli) cui deve l'appellativo di "Vasari spagnolo"[43]. Tuttavia sono proprio le questioni prospettiche ad occupare una cospicua porzione degli altri due volumi. Nel primo volume egli presenta un trattato dettagliato sulla prospettiva, che include le dimostrazioni geometriche[44]. Nel secondo, dedicato alla pratica, egli illustra con molta cura la "perspectiva de los techos" che gli italiani, afferma, chiamano "di sotto in sù". Palomino riprende e fa propri gli insegnamenti di Pozzo come questi, a sua volta, aveva utilizzato gli autori precedenti. Inoltre nelle tavole, Palomino presenta procedure simili a quelle del trattato pozziano che impiegavano il punto dell'occhio e quello ai piedi dell'osservatore per scorciare pianta ed alzato. Il trattatista spagnolo tuttavia metteva in guardia circa l'inversione del taglio: se nella prospettiva dei quadri questo si trova perpendicolare all'orizzonte, nei soffitti, esso si trova parallelo all'orizzonte e al di sopra della visione (II, VIII, 4). Passa poi alle scene di teatro come se l'esercizio scenografico fosse ormai necessario nella trattatistica prospettica.

Non è dunque da stupirsi se la pittura da soffitto, particolarmente adatta alle residenze principesche, si sviluppò con forza proprio all'inizio del Settecento non solo in Italia ma anche nei paesi di cultura germanica, nella penisola iberica e le colonie oltremare. Certo il trattato di Pozzo contribuì in grandissima misura a questa diffusione mettendo gli artisti in grado di dominare perfettamente una tecnica specifica, in questo modo più facile da mettere in opera e consentendo così ai committenti di disporre di fantastiche immagini da ammirare e far ammirare, così come si guarda un libro prezioso custodito in uno scrigno sontuoso.

Desidero ringraziare Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli per aver riletto e reso in un italiano più scorrevole il mio testo. Un grazie inoltre a Richard Bösel che mi ha procurato l'immagine delle prove di stato del trattato.

1 F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni,* II , Venezia, 1781, p. 185.

2 "Species dispositionis, quæ Græce dicuntur ιδεα, hæ sunt: ichnographia, orthographia, scenographia" Vitruvio, *De Architectura*, I, 2.

3 Nell'edizione pubblicata da Johann Grüninger a Strasburgo nel 1508. Per un'introduzione generale alla *Margarita filosofica,* si veda L. Andreini, *Gregor Reisch e la sua Margarita philosophica,* Salzburg 1997.

4 D. Raynaud, *L'Hypothèse d'Oxford, Essai sur les origines de la perspective,* Parigi 1998; A. Kühne, *Die Bedeutung von "Perspectiva communis" und "Perspectiva artificialis" im Kanon der wissenschaftlichen Bildung um 1500 am Beispiel von Nicolaus Copernicus*, in *Florilegium astronomicum. Festschrift für Felix Schmeidler,* a cura di M. Folkerts, München 2001, p. 231-248.

5 B. Kerber, *Andrea Pozzo,* Berlin 1971, p. 195-196 e la cronaca di J. G. Dolničar (1655-1719) della costruzione della cattedrale: *Historia cathedralis ecclesiae labacensis* a cura di A. Lavrič, Ljubljana 2003.

6 E. Levy, *Che cos'è un autore/architetto gesuita: la Cappella di Sant'Ignazio e il problema del "disegnare in comitato"* in *Andrea Pozzo*, Atti del convegno a cura di A. Battisti, Milano 1996, pp. 133-140; J. M. Merz, *Pozzo Plagiator?: Sebastiano Ciprianis Polemik gegen Andrea Pozzos Ignatius-Altar im römischen Gesù*, in "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 34, 2007, pp. 199-215.

7 F. Ambrosi, *Scrittori e artisti trentini,* Trento 1894, p. 324.

8 R.M. Dal Mas, *L'altare di sant'Ignazio nel Gesù di Roma: cronache del progetto*, in *Andrea Pozzo,* a cura di V. De Feo e V. Martinelli, Roma 1996, pp. 144-155; M. Gargano, *L'altare di S. Ignazio nel Gesù di Roma: committenza e cantiere*, *ibidem*, pp. 156-167.

9 B. Kerber, *Andrea Pozzo,* Berlin 1971, pp. 125-133; M. Fagiolo Dell'Arco, *Pensare effimero: il metodo e la pratica di fratel Pozzo*, in *Andrea Pozzo*, Atti del convegno cit., pp. 75-95.

10 V. De Feo, *La Perspectiva Pictorum et Architectorum di Andrea Pozzo gesuita*, in "Il Disegno di Architettura", 6, 1995, pp. 26-32; per gli incisori del secondo volume, molto più numerosi, si veda L. Salviucci, *Le prime edizioni del Trattato*, in *Andrea Pozzo,* Atti del convegno, cit., pp. 207-214.

11 R. Palmer, *"All is very plain, upon inspection of the figure": the visual method of Andrea Pozzo's Perspectiva Pictorum et Architectorum* in *The Rise of the image,* a cura di R. Palmer e Th. Frangenberg, Aldershot 2003, pp. 157-213.

12 "Ars perspectiva uti oculum, sensuum exteriorum sagacissimi ministrum solertissimum, mirabili cum voluptate decipit: ita iis cum primis est necessaria, qui graphicæ operari, debitum cuique figurae situm ac deformationem congruam tribuere; tum colores, lumen et umbras intensius remissiusve, prout res exigit, dispensare allaborant. Non alios vero felicius eo artis pervenire, quam qui singulos architecturæ ordines exacte delineare noverint, facile intelliget, qui munia et effectus perspectivæ penitius introspexerit. Cum autem ab amœnissimi non minus quam utilissimi hujus studii exercitiis plurimos prohibeat librorum magistrorumque inopia, opticas projectiones a primis artis principiis ad omnimodam usque perfectionem plana explicataque ratione docentium: clarissimus Autor, longa multorum annorum exercitatione ad summam in hac arte facultatem provectus, voluntati commodoque curiosorum editione præsentis operis consultum ire voluit; in quo opticas quorumvis ordinum delineationes, adhibita communi regula, sed ex qua omnia linearum occultarum offendicula sustulit, expeditissima methodo quam succinctissime perficere docet. Textus operis duplici idiomate Latino et Italico, una facie junctis, constat: ordinum vero columnæ, earumque partes, desumtæ sunt ex architectura Jacobi Barozi qui sub patriae suae, Vignolæ, nomine notior est architectis, mensuris insuper et constructionibus, juxta scita Palladii et Scamozzii in gratiam suorum asseclarum, peculiari Tabula exhibitis. Præmissimis autem sub initium paucissimis ad tyrones monitis, Autor instrumenta necessaria et fondamenta tradit Perspectivæ [...] Singulis vero projectionibus præmissa sunt vestigia, elevationes, et præparationes aliæ, picturæ perficiendæ necessariæ. Pollicetur porro Autor novum Opus, in quo quascunque projectiones, regula sibi familiari et quae communi, cui tamen innititur illa, longe sit facilior et universalior, absolvendas proponere instituit: quod ut publico quantocyus impertiatur, ex voto et re curiosorum esse oppido confidimus", in *Acta eruditorum anno 1693,* Leipzig 1693, pp. 498-499.

13 W. Fastenrath, *Quadro riportato: eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei,* München 1990.

14 M. Walcher Casotti, *Nota introduttiva*, in *Andrea Pozzo, Prospettiva de'pittori e architetti,* a cura di M. Walcher Casotti, Trieste 2003, pp. 11-12.

15 L. Pascoli, *Vite de'pittori, scultori ed architetti moderni*, II, Roma, 1736, p. 272.

16 L. Salviucci, *Le prime edizioni...*, cit.

17 P. Dubourg Glatigny, *Les deux règles de la perspective pratique de Vignole par Egnatio Danti*, Paris 2003, pp. 55-70.

18 M. Bassi, *Dispareri in materia d'architettura et perspettiva,* Brescia 1572.

19 F. Borromini, *Opus Architectonicum...,* Roma 1725. Sulle vicende di questa pubblicazione si veda J. Connors, *Sebastiano Giannini: Opus architectonicum*, in *In Urbe architectus. Modelli, disegni, misure, la professione dell'architetto Roma 1680-1750,* a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 204-213.

20 *Sebastiano Serlio à Lyon, architecture et imprimerie,* a cura di S. Deswarte Rosa, I, Lyon 2004.

21 R. Palmer, *"All is very plain, upon inspection of the figure": the visual method of Andrea Pozzo's* Perspectiva Pictorum et Architectorum, in *The Rise of the image*, cit., p. 160.

22 B. Marry, *Le traité de perspective d'Andrea Pozzo*, in *Les cieux en gloire*, a cura di J.-M. Olivesi, Ajaccio 2002, pp. 313-323.

[23] H. Ikegami, *Sviluppo sommerso. Peculiarità della teoria prospettica di Andrea Pozzo,* Bologna 1998.

[24] P. Roccasecca, *Il* modo optimo *di Leon Battista Alberti*, in "Studi di storia dell'arte", 4, 1993, pp. 245-262.

[25] Per il contesto di questa vicenda si rimanda a *Desargues en son temps,* a cura di J. Dhombres e J. Sakarovitch, Paris 1994.

[26] B. Kerber, *Pozzo e l'Aristotelismo,* in *Andrea Pozzo,* Atti del convegno, cit., pp. 33-48; Th. Hänsli, *Omnis in unum – Inganno, Argutezza und Ingegno als kunsttheoretische Kategorien bei Emanuele Tesauro und Andrea Pozzo*, in *Wissensformen,* a cura di Z. Arnold e Th. Tscholl, Zurich 2008, pp. 166-179.

[27] D. Erben, *Augsburg als Verlagsort von Architekturpublikationen im 17. und 18. Jahrhundert*, in *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen: von den Anfängen bis zur Gegenwart,* a cura di H. Gier e J. Janota, Wiesbaden 1997, pp. 963-989.

[28] W. Oechslin, *Pozzo e il suo trattato*, in *Andrea Pozzo,* Atti del convegno, cit., pp. 189-206.

[29] M. Carta, *Le finte cupole*, in *Andrea Pozzo,* cit., pp. 54-65.

[30] K. Andersen, *The Geometry of art,* New York 2007, pp. 389-394.

[31] L. Sirigatti, *La pratica della prospettiva,* Venezia 1596, libro primo, cap. V-XXVI.

[32] S. Serlio, *Il primo libro d'architettura,* Parigi 1545, pp. 10 e 13.

[33] E. Danti, *Le due regole della prospettiva pratica,* Roma 1583, pp. 89-90.

[34] A. Bosse, *Moyen universel de pratiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irrégulières,* Paris 1653.

[35] M. Le Blanc, *D'acide et d'encre: Abraham Bosse et son siècle en perspective,* Paris 2004, pp.124-141.

[36] *Si risponde ad un'obbiettione fatta al punto della prospettiva*: "non tutti approvano che in una gran prospettiva si dia un sol punto à tutta l'opera per esempio alla nave di mezzo del tempio espresso nella figura 93. Non consentono si assegni un sol punto ma ve ne vorrebbero molti".

[37] P. Gaurico, *De scultura,* ed. a. cura di A. Chastel e R. Klein, Genève-Paris 1969, p. 182.

[38] E. Danti, *Le due regole,* cit., p. 86.

[39] F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno...,* Firenze 1682, p. 130.

[40] P. Dubourg Glatigny, *Hans Vredeman de Vries en de perspectiefleer*, in *Tussen stadspaleizen en luchtkastelen, Hans Vredeman de Vries en de Renaissance*, Amsterdam 2001, pp. 127-132; D. Nyutten, *Theory and exemple in Vredeman de Vries's Architectura 1577: Intentions between a modern treatise and a practical model book*, in *Hans Vredeman de Vries and the "Artes Mechanicae" revisited,* a cura di P. Lombarde, Turnhout 2005, pp. 33-56; J. Pfeiffer, *Adapter, simplifier et mettre en pratique la perspective. Les Kunstbücher du XVIe siècle,* in *L'artista, l'opera e la sfida della prospettiva.* a cura di M. Dalai Emiliani, P. Dubourg Glatigny, M. Le Blanc, Roma 2006, pp. 123-151; B. Seidenfuß, *Daß wirdt also die Geometrische Perspektiv genandt: deutschsprachige Perspektivtraktate des 16. Jahrhunderts*, Weimar 2006.

[41] B. Kutscher, *Paul Deckers Fürstlicher Baumeister. Untersuchungen zu Bedingungen und Quellen eines Stichwerkes,* Frankfurt am Main 1995.

[42] "Hier hat der inventor gerne den grundriss unter der Cupola stechen lassen, um zuweisen das diese dinge nicht aus freÿen händen oder nach gefallen, sondern aus dem grund müßen auffgezogen werden", P. Decker, *Fürstlicher Baumeister*, I, Augsburg 1711, tavola 34.

[43] M. Morán Turina, *El rigor del tratadista: Palomino y el Museo Pictórico*, in "Anales de historia del arte", 6, 1996, pp. 267-283.

[44] A. Palomino, *El museo pictorico y escala optica,* I, Madrid 1715, pp. 203-306.