

Fondazione  
*1563*

COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

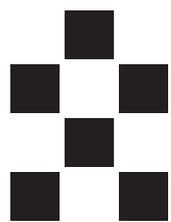
**MATTEO FLAVIO MANCINI**

**Esordio, maturità e consacrazione  
internazionale di Andrea Pozzo**

**Prospettiva e architettura  
nei grandi cicli di Mondovì, Roma e Vienna**







Fondazione  
*1563*

COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

VIII – #BAROCCO DIGITALE/#GLOBAL BAROQUE

### **Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo**

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

Tel. +39 011 15630570 – info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2021-2023

Presidente: Dott. Piero Gastaldo

Vicepresidente: Prof.ssa Blythe Alice Raviola

Consiglieri: Dott.ssa Luisa Papotti, Dott. Stefano Benedetto (2020-2022), Prof. Béla Kapossy (2020-2022)

Segretario Generale: Dott.ssa Laura Fornara

Direttore esecutivo: Dott.ssa Elisabetta Ballaira

Consiglio di Amministrazione 2020

Presidente: Dott. Piero Gastaldo

Vicepresidente: Prof. Walter Barberis

Consiglieri: Dott.ssa Allegra Alacevich, Dott.ssa Laura Barile, Prof.ssa Blythe Alice Raviola

Segretario Generale: Dott.ssa Laura Fornara

Direttore esecutivo: Dott.ssa Elisabetta Ballaira

### **Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco**

Borse di Alti Studi 2020

Tema del Bando 2020: #BAROCCO DIGITALE/#GLOBAL BAROQUE

Commissione di valutazione: Consiglio di Amministrazione

Assegnatari: Camilla Colzani, Matteo Flavio Mancini, Laura Nicolì, Liana Püschel, Tommaso Tovaglieri

Tutor dei progetti di ricerca: Francesco Grisolia, Michele Mauri; Laura Farroni, Leonardo Baglioni; Nicholas Cronk,

Glenn Roe; Alberto Rizzuti, Elena Liliana Vitti, Giovanni Agosti, Oliviero Gaetano Maria Ponte di Pino

Cura editoriale: 

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 9788899808440

8.2 Matteo Flavio Mancin, *Esordio, maturità e consacrazione internazionale di Andrea Pozzo.*

*Prospettiva e architettura nei grandi cicli di Mondovì, Roma e Vienna*

© 2023 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2020 – VIII EDIZIONE

Nel corso degli ormai dieci anni di attività del Programma di studi sull'Età e la Cultura del Barocco si è instaurata la consuetudine – anche molto attesa negli ambienti della ricerca umanistica – che vede la Fondazione 1563 pubblicare nel periodo maggio/giugno di ogni anno il bando per le borse di Alti Studi sul Barocco, con svolgimento a partire dal gennaio dell'anno successivo.

Giugno 2020: tutti ricorderanno quel momento difficile, con la pandemia di Covid 19 a stravolgere le esistenze di tutti, bollettini medici giornalieri, restrizioni alla vita quotidiana e ansia generalizzata. In quel contesto di incertezza il settore culturale aveva saputo mostrare una pronta capacità di reazione alla necessaria chiusura dei suoi luoghi privilegiati (musei, teatri, cinema, biblioteche, archivi, fondazioni, istituti culturali, residenze, dimore, parchi...) predisponendo modalità di fruizione digitali del patrimonio. Pur trattandosi di azioni complementari e certo non sostitutive dell'esperienza diretta in situ, video, filmati, accessi a fondi online avevano allora garantito comunque visibilità e raggiunto pubblici nuovi e diversi. Sul fronte attivo della ricerca, la possibilità di consultare fonti d'archivio, biblioteche e fototeche in formato digitale si rivelava allora sempre più indispensabile: le prospettive d'indagine consentite dal web si mostravano in tutta la loro straordinaria utilità e con un'ampiezza di orizzonti tale da favorire con nuove potenzialità l'intreccio di temi e saperi e il dialogo sempre più internazionale fra diverse discipline. A tal fine, cogliendo le opportunità che il tempo di allora presentava con urgenza, la Fondazione 1563 aveva deciso, in quel giugno 2020, di dedicare le Borse di Alti Studi al tema *#BAROCCO DIGITALE/#GLOBAL BAROQUE*, richiedendo progetti di ricerca inerenti allo studio del Barocco che prevedessero l'utilizzo di strumentati digitali sia nella fase di progettazione ed esecuzione sia in quella di restituzione dei risultati finali, anche in ottica di dissemination. Sono così scaturite le cinque ricerche i cui esiti sono raccolti nell'ottava serie della collana digitale *Alti Studi sull'Età e la Cultura*, che qui si introduce. Si tratta di indagini che da una parte affondano saldamente le loro radici nella metodologia della ricerca storica e dall'altra sanno sfruttare con originalità, profondità e consapevolezza i diversi digital tools dimostrando come Humanities e ICT siano campi di studio e lavoro che, quando posti in reciproca relazione con intelligenza critica e acume interpretativo, prosperano e si rafforzano l'un l'altro.

La Fondazione 1563 è quindi lieta di poter offrire alla comunità di studiosi così come al pubblico interessato questo risultato che auspica possa essere di un qualche interesse nel vastissimo panorama attuale delle Digital Humanities.

Il Presidente  
*Piero Gastaldo*



**MATTEO FLAVIO MANCINI**

**Esordio, maturità e consacrazione  
internazionale di Andrea Pozzo**

**Prospettiva e architettura  
nei grandi cicli di Mondovì, Roma e Vienna**

**Prefazioni**

**LAURA FARRONI**

**LEONARDO BAGLIONI**



**Matteo Flavio Mancini** è architetto e dottore di ricerca in Scienze della Rappresentazione e del Rilievo (Sapienza Università di Roma) con una tesi dedicata alla prospettiva e al quadraturismo. Tra il 2013 e il 2017 ha partecipato alla ricerca PRIN2010 *Prospettive Architettoniche: conservazione digitale, divulgazione e studio* e alla Edizione critica Nazionale del *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca. Dal 2022 è ricercatore presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre sul tema della digitalizzazione dei beni culturali per la musealizzazione virtuale.

# SOMMARIO

IX	Prefazione di Laura Farroni
XI	Prefazione di Leonardo Baglioni
1	<b>Esordio, maturità e consacrazione internazionale di Andrea Pozzo. Prospettiva e architettura nei grandi cicli di Mondovì, Roma e Vienna</b>
3	Introduzione
5	<b>1. Temi per una definizione del contesto</b>
5	1.1. <i>Architectura picta</i> e prospettive architettoniche
15	1.2. Sul sodalizio tra arte e scienza nella rappresentazione prospettica
25	1.3. Prospettive architettoniche: monocentrismo e policentrismo
36	1.4. Cultura dell'immagine e committenza nella Compagnia di Gesù
41	<b>2. I metodi prospettici di Andrea Pozzo</b>
44	2.1. La <i>regola comune</i> – I punti della distanza
49	2.2. La <i>regola facilissima</i> – Intersezione di pianta e alzato
51	2.3. La <i>graticolazione prospettica</i> – Il trasporto delle opere
53	<b>3. Le opere</b>
53	3.1. L'esordio monregalese nella chiesa di San Francesco Saverio
57	3.1.1. San Francesco Saverio battezza la principessa Neachile
61	3.1.2. L'apoteosi di San Francesco Saverio
69	3.1.3. Spazio reale e spazio illusorio nel ciclo monregalese
73	3.2. La maturità romana nella chiesa di Sant'Ignazio
74	3.2.1. La finta cupola
83	3.2.2. Sant'Ignazio guarisce i malati
91	3.2.3. L'allegoria dell'opera missionaria dei Gesuiti
111	3.2.4. Spazio reale e spazio illusorio nel ciclo romano
114	3.3. La consacrazione viennese nella <i>Jesuitenkirche</i>
120	3.3.1. La finta cupola
127	3.3.2. Spazio reale e spazio illusorio nel ciclo viennese
131	<b>4. Conclusioni</b>
132	4.1. I catini absidali
133	4.2. Le finte cupole
135	4.3. I soffitti
138	4.4. La spazialità dei cicli
140	4.5. Il metodo e una figura mancante
143	<b>Appendice</b>
145	Le edizioni del <i>Perspectiva pictorum et architectorum</i> (1693-1700) e la sua traduzione cinese <i>Shixue</i> (1735)
151	<b>Bibliografia</b>
169	<b>Indice dei nomi</b>



## Prefazioni

### **Visioni dell'infinito nelle rappresentazioni illusorie del XVII secolo. Per un approccio metodologico allo studio dell'opera di fratel Pozzo**

Visioni dell'infinito. Con questo approccio occorre guardare l'opera di fratel Pozzo, i cui cicli pittorici se letti attraverso l'analisi degli studiosi della scienza della rappresentazione conducono il lettore nel percorso di crescita artistica, dall'*esordio alla maturità fino alla consacrazione internazionale di Andrea Pozzo*. I grandi cicli di Mondovì (1676-77), Roma (1685-94) e Vienna (1703-09), relazionando, infatti, *Prospettiva e Architettura* in modo significativo ed innovativo, rispetto alle sperimentazioni coeve. Nella molteplicità degli stimoli visivi, l'occhio si perde nella struttura illusionistica delle immagini sacre frutto della rete di relazioni di saperi teorici sul percepire, sul proiettare, sul rappresentare attraverso l'arte, la geometria, la matematica e la teologia.

Agli importanti studi degli storici dell'arte e dell'architettura, sulla complessità delle tematiche affrontate dal gesuita nella realizzazione delle sue opere e nella sua produzione editoriale, occorre porsi come obiettivo il verificare l'evoluzione del fare artistico di fratel Pozzo, attraverso l'indagine non solo del confronto tra sapere teorico e sapere operativo, ma delle diverse posizioni all'interno dei dibattiti tematici tra arte e scienza per svelare, poi, come le invarianti della rappresentazione teologica trovino corrispondenza nelle esperienze teorico pratiche della matematica e dell'operatività artistica. *Questo offre la trasformazione artistica di fratel Pozzo*.

Le sue opere, perciò, al fine di restituire una visione più completa del suo cammino culturale, devono essere analizzate tenendo in considerazione quelle realizzate cronologicamente in momenti diversi, ed in territori differenti, esaltando in questo modo non solo la consapevolezza dell'artista del quadro teorico operativo coevo che gli permetteva di muoversi all'interno di una intangibile identità culturale europea, ma anche il controllo dell'adattabilità dei metodi in contesti di cantiere e maestranze non omogenee, con il conseguente arricchimento e sviluppo della cultura locale.

Ereditando l'evoluzione teorica e le sperimentazioni artistiche del Cinquecento, fratel Pozzo, riesce ad anticipare, attraverso la produzione di immagini su tipologie diverse di superfici, per struttura e materiali, la magniloquenza del XVIII secolo, portando il virtuosismo illusionistico ad una identificazione tra sentimento spirituale, rappresentazione dello stesso e rigore scientifico.

L'approccio metodologico con il quale occorre indagare un tema così complesso, dove emerge forte la molteplicità delle declinazioni teorico operative presenti nell'artista, è riportare ad una struttura semplice e comprensibile le relazioni tra oggetti tematici specifici, interessi personali, tendenze culturali coeve e visioni trascendenti proiettate alla ricerca di una unità, che a seconda delle prospettive da cui si analizza può, finalmente, rivelare la complessità della struttura geometrica, teologica, e non in ultimo percettiva.

Per immergersi nel mondo immaginifico espresso dal Pozzo occorre, quindi, attraversare lo sviluppo storico della rappresentazione prospettica per poter rilevare gli apporti specifici del gesuita, analizzando quanto da lui teorizzato con ciò che è stato effettivamente realizzato, in manufatti tipologicamente diversi e con scale di grandezze non omogenee. I modi realizzativi hanno integrato l'esperienza del quadraturismo architettonico con quella dei grandi affreschi figurativi al fine di rendere la struttura compositiva delle immagini come risultato di più componenti secondo diversi livelli di figurazione, dai personaggi inseriti nell'apparato architettonico reale e dipinto all'ambientazione in cui la prospettiva aerea è stata di fondamentale importanza.

E così, la conoscenza che si svilupperà presenterà con chiarezza di intenti e naturali approfondimenti, ogni singolo ciclo, ricollocandolo nel proprio contesto evolutivo. Inoltre, è importante sottolineare come lo studio teorico legato all'interpretazione delle opere e del *Perspectiva pictorum et architectorum* debba accompagnare le fasi applicative della conoscenza. Attraverso, infatti, campagne di rilevamento specifiche dei cicli, finalizzate all'acquisizione dei dati per una futura elaborazione digitale di restituzione del modello degli affreschi, in tutte le sue componenti, permettono di creare quel percorso evolutivo dei cicli da Mondovì a Roma, e a Vienna, rispettivamente nella chiesa di San Francesco Saverio, nella chiesa di Sant'Ignazio e nella *Jesuitenkirche*. I modelli 3D permettono la lettura, l'interpretazione e la restituzione dello spazio reale e illusorio dei cicli pittorici rappresentati e delle strutture murarie che le contengono. I risultati di un lavoro di ricerca specialistico come quello svolto da Matteo Flavio Mancini, quindi, possono accompagnare a discretizzare quel mondo delle prospettive dipinte e delle quadrature, dove, solo attraverso l'analisi dei procedimenti costruttivi si svelano le scelte rigorose di Pozzo, e si sottolineano le possibili percezioni del fruitore, dell'osservatore, del fedele: osservare contemplando e guardare immergendosi e vivere lo spazio immaginario in un contesto in cui spazio reale, e illusorio convergono nell'unità. Quell'unità raggiunta grazie anche all'importanza che frate Pozzo attribuisce a tutte le componenti dell'immagine dalle strutture architettoniche, alle figure, alla luce e ai colori. Come per le quinte di un teatro, occorre capire i segreti che animano le scene e che in Pozzo sono riconoscibili nella scelta della veduta vincolata e dell'uso di un'unica operazione di proiezione in grado di garantire una continuità spaziale e un flusso visivo superando gli ostacoli reali murari. Oltre la lettura ravvicinata dell'immagine, è importante la fase del ridisegno delle immagini acquisite, e l'osservazione dei segni presenti sulle superfici. La costruzione tridimensionale della struttura geometrico-proiettiva adottata permette di rivelare, di volta in volta, sia il ruolo che il senso dell'apparato figurativo e il controllo sotteso dell'osservatore nell'esperienza visiva. Ed ancora, in questa tipologia di cicli, occorre sempre il confronto tra modello ideale presentato, ad esempio, nel trattato e il modello rilevato che può illustrare in modo inedito il risultato di una verifica informativa mai illustrata. Infine, nel percorso sistematico di lettura e analisi del complesso mondo immaginifico di frate Pozzo, occorre svelarne le regole e gli artifici tra espressione artistica, sapere scientifico e credo cristiano.

LAURA FARRONI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

## Il disegno digitale per l'interpretazione critica dell'opera di Andrea Pozzo

La ricerca condotta da Matteo Flavio Mancini sul tema dell'opera pratica e teorica di frate Andrea Pozzo è stata sviluppata privilegiando una lettura critica elaborata per mezzo del linguaggio sintetico del disegno nella sua forma digitale. I tre cicli oggetto di studio, quelli della chiesa di *San Francesco Saverio* detta de *La Missione* (1676-77) a Mondovì, della chiesa di *Sant'Ignazio di Loyola* (1685-94) a Roma e della *Jesuitenkirche* (1703-09) a Vienna, sono stati analizzati e indagati attraverso una comparazione diretta con i contenuti grafici e testuali raccolti nelle pagine del trattato di Andrea Pozzo. In questo quadro di riferimento il contributo originale della ricerca di Mancini va ritrovato nell'intero percorso che ha condotto all'elaborazione di quel *Modello* che esplicita una profonda analisi critica dell'opera di Pozzo e che trova nel disegno digitale la forma più idonea di espressione<sup>1</sup>.

Lo studio si sviluppa per mezzo di un rigoroso metodo di indagine articolato secondo diverse fasi operative applicate su ciascuno dei cicli selezionati. Queste fasi si fondano sul potenziale analitico ed euristico della rappresentazione digitale e possono essere così riassunte:

- rilevamento integrato con procedure di *structure from motion* e *laser scanning*;
- rilettura critica e interpretazione del dato acquisito per mezzo della rappresentazione digitale di tipo matematico;
- discretizzazione del modello continuo in un modello discreto e ottimizzazione;
- elaborazione e impostazione del modello digitale su piattaforme web per l'esplorazione interattiva delle elaborazioni.

Per quanto riguarda la questione del rilevamento delle opere di frate Pozzo, Mancini si è avvalso di procedure di rilevamento integrato in grado di descrivere con grande accuratezza sia il carattere morfologico delle superfici reali che ospitano le pitture, sia il carattere cromatico di queste ultime. Un metodo di validità generale, applicabile alle diverse caratteristiche geometriche delle opere analizzate definite da superfici piane, cilindriche e sferiche. In questo modo è stato possibile ricreare, per ciascuno dei tre cicli, un gemello digitale capace di replicare le caratteristiche formali e metriche dell'originale offrendo un valido supporto alle successive analisi interpretative. Tra le attività di rilevamento particolarmente impegnative si segnala quella relativa alla chiesa di *San Francesco Saverio* a Mondovì, condotte dal 13 al 16 giugno 2021 e che hanno impiegato tecniche di fotogrammetria digitale quali la fotografia nodale<sup>2</sup> e le già citate procedure di *structure from motion*. Nella fase di rilettura critica, si sono rivelate particolarmente utili le fotografie panoramiche (immagini equirettangolari) finalizzate alla descrizione del rapporto tra architettura reale e illusoria. L'uso dello *scanner laser* era ri-

---

<sup>1</sup> Migliari 2004.

<sup>2</sup> Le riprese sono state eseguite con camere di tipo full frame con ottiche fisse di tipo teleobiettivo in grado di registrare un alto livello di dettaglio.

volto al raggiungimento di un duplice obiettivo: validare l'affidabilità metrica delle riprese fotogrammetriche e acquisire da più punti di ripresa, anche esterni, l'architettura reale. I dati sperimentali sono stati integrati in specifici software di fotomodellazione che consentono la gestione delle nuvole di punti ottenute da *laser scanner* e quelle derivate direttamente dalle elaborazioni fotogrammetriche.

La fase di rilettura ed interpretazione critica è stata condotta con strumenti di rappresentazione matematica di tipo continuo adatti a replicare con estrema accuratezza le operazioni proiettive tipiche della geometria. Obiettivo principale di questa fase è stato quello di restituire nello spazio tridimensionale il modello ideale dell'architettura reale e dell'architettura illusoria dipinta nei diversi cicli, ripercorrendo a ritroso il metodo utilizzato da Pozzo. È opportuno sottolineare che questo processo interpretativo che nell'ambito della scienza della rappresentazione prende il nome di “problema inverso della prospettiva”, non è il frutto di procedure automatiche ma si fonda sull'interpretazione critica dell'opera analizzata nella duplice chiave geometrica e architettonica. In questa attività dunque, le fonti storiche, le pagine del trattato, i dati acquisiti nelle fasi di rilevamento trovano un punto d'incontro e solo attraverso una loro lettura comparata e integrata è possibile proporre una soluzione al problema indeterminato della restituzione del modello architettonico illusorio. La logica proiettiva con la quale Mancini è riuscito a restituire gli elementi architettonici a partire dalle loro immagini prospettiche, ha permesso di mettere in luce le caratteristiche salienti di ogni opera individuando per ciascuna i diversi centri di proiezione dei vari sfondati prospettici costituenti ogni ciclo, evidenziando le loro relazioni (pensiamo ad esempio al “percorso” individuato dai quattro punti di vista della chiesa di Mondovì) e svelando, facendo uso del medesimo linguaggio visuale, il *modus operandi* di Andrea Pozzo.

Il processo di discretizzazione del modello ideale dell'architettura reale e illusoria ha regolato il delicato passaggio da una descrizione continua della forma (matematica *NURBS*) ad una discreta (poligoni *mesh*). Si tratta di un'operazione necessaria per poter esportare il modello tridimensionale nei formati più idonei alla fruizione e condivisione nei diversi dispositivi (smartphone, siti web, tablet) ma che richiede una particolare attenzione nel controllo dei parametri di riduzione per non compromettere le qualità geometriche delle forme. Obiettivo principale di questa fase è stata la definizione di un modello numerico di tipo discreto elaborato per ogni opera studiata e caratterizzato da un numero equilibrato di poligoni in grado di rappresentare e descrivere le caratteristiche morfologiche degli elementi architettonici.

La fase finale si è confrontata con il delicato tema della divulgazione e disseminazione dei risultati ottenuti attraverso l'individuazione di una piattaforma web capace di rispondere a diversi requisiti. In primo luogo, una piattaforma in grado di offrire all'utente una duplice modalità d'interazione dei modelli digitali, con visite libere e guidate grazie all'inserimento di punti notevoli di stazionamento (ad esempio i centri di proiezione) per poter sperimentare in prima persona gli effetti percettivi della prospettiva. Altro criterio di selezione è quello relativo all'accessibilità e fruibilità dei contenuti digi-

tali con un sistema di esplorazione particolarmente intuitivo e facilmente gestibile anche da un pubblico di non esperti. Non ultimo, una piattaforma in grado di visualizzare i modelli tridimensionali con una resa grafica orientata alla comunicazione del carattere plastico delle forme per mezzo di un chiaroscuro digitale monocromatico non fotorealistico ma particolarmente espressivo<sup>3</sup>.

Le fasi brevemente descritte evidenziano come, nella ricerca, Mancini si sia dovuto confrontare con tutti i possibili linguaggi della rappresentazione digitale, a partire da quello di natura discreta ottenuto dal rilevamento strumentale, per proseguire con quello continuo della rappresentazione matematica e per tornare nuovamente, dopo un delicato processo di ottimizzazione, nel linguaggio discreto finalizzato alla pubblicazione degli esiti finali dello studio su specifiche piattaforme web. In tutte le fasi sperimentali, la tecnologia digitale è sempre stata utilizzata, mai abusata, in modo consapevole e coerente con le specificità dello strumento qualificando così il “disegno” del suo valore euristico e sperimentale.

LEONARDO BAGLIONI  
SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

---

<sup>3</sup> Il lettore che voglia consultare i modelli tridimensionali qui brevemente descritti troverà i rispettivi link alla piattaforma web nelle note finali dei capitoli: 3.1.3. Spazio reale e spazio illusorio nel ciclo monregalese, 3.2.4. Spazio reale e spazio illusorio nel ciclo romano e 3.3.2. Spazio reale e spazio illusorio nel ciclo viennese.



Esordio, maturità e consacrazione internazionale  
di Andrea Pozzo  
Prospettiva e architettura nei grandi cicli  
di Mondovì Roma e Vienna



## Introduzione

L'intento di questa ricerca è studiare l'opera teorica e pratica di Andrea Pozzo attraverso l'analisi comparata del suo trattato *Perspectiva pictorum et architectorum* e dei tre più importanti cicli pittorici realizzati dal maestro trentino, quelli della chiesa di San Francesco Saverio (1676-77) a Mondovì, della chiesa di Sant'Ignazio di Loyola (1685-94) a Roma e della *Jesuitenkirche* (1703-09) a Vienna.

L'ordine dei Gesuiti e fratele Pozzo incarnano perfettamente l'intenso rapporto tra scienza e arte che ha caratterizzato il XVII secolo, quando le relazioni internazionali tra matematici e artisti hanno ruotato, tra gli altri argomenti, intorno alle proiezioni centrali e alle loro applicazioni: la prospettiva per le arti e l'architettura, le proiezioni gnomonica e stereografica per la misura del tempo e la cartografia.

La prospettiva in particolare è un importante soggetto di studio perché può essere a tutti gli effetti considerata come un bene culturale intangibile di rilevante importanza a livello europeo, sia per la sua storia che per la diffusione delle sue applicazioni. Alla sua evoluzione, tra XVI e XVIII secolo, hanno contribuito artisti e matematici da tutto il continente, soprattutto italiani, francesi, inglesi e tedeschi.

L'opera del Pozzo si colloca a cavallo tra XVII e XVIII secolo; pertanto, ha ereditato tutto lo sviluppo teorico e le sperimentazioni artistiche del primo e anticipato la magniloquenza del secondo. La sua opera artistica ha portato ai massimi livelli il virtuosismo illusionistico integrando l'esperienza del quadraturismo architettonico con quella dei grandi affreschi figurativi.

I cicli scelti per questo studio, tutti realizzati su soffitti caratterizzati da diverse morfologie – piani, volte a botte lunettate e a vela, porzioni sferiche – sono le opere di maggior respiro dell'artista e segnano tre importanti momenti della sua carriera: l'esordio in un importante incarico, la maturità raggiunta con gli interventi realizzati nella sede centrale dell'ordine Gesuita e la consacrazione internazionale presso la corte di Leopoldo I d'Asburgo.

La rilevanza di queste opere, le loro qualità ed estensione, la fama che raggiunsero tra i contemporanei e l'enorme fortuna editoriale del *Perspectiva pictorum et architectorum* – che nel giro di pochi decenni venne tradotto nelle principali lingue europee e in cinese – fanno di Andrea Pozzo e della sua arte un tema di rilevante valore internazionale, non solo europeo data l'influenza globale della Compagnia di Gesù.

La ricerca si è proposta in primo luogo di tratteggiare i limiti del proprio contesto attraverso l'individuazione di alcune tematiche generali – l'architettura dipinta, la prospettiva come ponte tra arte e scienza, la prospettiva nella realizzazione di opere quadraturiste, la cultura dell'immagine nella Compagnia di Gesù – che trovano spazio nella prima parte, per poi entrare nel merito della prospettiva di fratele Pozzo e delle opere prese qui in considerazione – ovvero i tre cicli di Mondovì, Roma, Vienna e il trattato – analizzando le relazioni tra realizzazione pratica ed esposizione teorica ogni

qualvolta è stato possibile rintracciare dei riferimenti tra i cicli e le proposizioni del *Perspectiva pictorum et architectorum*. Allo stesso scopo sono state fatte considerazioni anche su disegni preparatori e bozzetti ove questi siano tutt'oggi conservati e attribuiti con certezza a fratel Pozzo.

I tre cicli oggetto di studio sono stati analizzati attraverso l'uso di tecniche di rappresentazione digitale, consistenti in operazioni di rilievo tridimensionale della consistenza delle opere realizzate e degli spazi che le ospitano e di modelli tridimensionali interpretativi rivolti alla restituzione digitale degli spazi illusori ideati da Andrea Pozzo, delle loro architetture prospettiche e della componente figurativa nel caso dell'*Allegoria dell'opera missionaria dei Gesuiti* nella chiesa di Sant'Ignazio, poiché in quest'opera essa è di preponderante importanza per la piena comprensione dello spazio illusorio. Il metodo adottato quindi fa riferimento a tre fasi principali: la raccolta e comparazione dei dati storici e iconografici riferibili alle opere analizzate; il rilievo delle opere inteso come primo passo del processo conoscitivo della loro consistenza; l'analisi attraverso modelli tridimensionali in due passaggi, consistenti nella restituzione al tratto delle opere, un momento che porta a diretto contatto con i dettagli e il gesto pittorico, e l'interpretazione critica vera e propria degli spazi illusori rappresentati.

Infine, sulla scorta del pensiero di fratel Pozzo che più volte ritorna sull'importanza di conoscere l'architettura e gli spazi nei quali si va a intervenire, nel presupposto che l'architettura dipinta possa essere considerata architettura a tutti gli effetti e che parte della sua efficacia illusionistica dipenda proprio dal rapporto che questa instaura con l'architettura reale, vengono presentate delle considerazioni riguardo il rapporto tra gli spazi illusori ricostruiti tridimensionalmente e gli spazi reali che ospitano le opere.

# 1. Temi per una definizione del contesto

## 1.1. *Architectura picta* e prospettive architettoniche

Il tema dell'architettura dipinta è di interesse trasversale a numerosi settori di ricerca e, in particolar modo, è stato studiato sia da storici dell'arte sia da storici della scienza che da storici dell'architettura<sup>1</sup>. Esso è però intrinsecamente legato anche al tema della storia dei metodi della rappresentazione e più nello specifico alla storia della prospettiva. La rappresentazione prospettica, infatti, ha trovato applicazione e fruttuoso territorio di sperimentazione proprio nelle rappresentazioni pittoriche d'architettura, sia nelle raffigurazioni di ambientazioni immaginarie, sia nel vedutismo che nelle esperienze più avanzate di illusionismo<sup>2</sup>.

Quest'ultimo approccio è quello che si è perseguito in questa ricerca, pur nella consapevolezza che i contributi forniti da altre discipline sono di primaria importanza per una comprensione completa delle opere analizzate.

All'interno del più ampio tema dell'architettura dipinta, è però necessario operare una distinzione di fondo per individuare le opere di quadratura e quindi tratteggiarne le caratteristiche specifiche.

Il solo intento illusionistico, sebbene necessario, non è infatti sufficiente per discernere un'architettura dipinta in prospettiva da una quadratura. Ogni prospettiva, realizzata su un qualunque supporto di una qualunque dimensione, può essere infatti considerata un'illusione poiché finge ai nostri sensi oggetti, spazi o paesaggi che in realtà non sono. In questo senso, come riproduzione fortemente naturalistica di una realtà inesistente, l'evoluzione stessa e l'avvicinarsi degli stili nell'arte occidentale può essere letta in relazione alla crescente volontà di raggiungere un più alto livello di illusione<sup>3</sup>.

Nel caso delle opere di quadratura, in particolare quelle più evolute, al concetto di riproduzione di un'inesistente realtà dobbiamo affiancare anche quelli di immersione e coinvolgimento. Le quadrature sono infatti illusioni prospettiche che, a prescindere dalla correttezza geometrica della loro costruzione, instaurano con l'osservatore un rapporto di *scala* e di *orientamento* tale da configurarsi non come la ri-

---

<sup>1</sup> Le origini degli studi sull'architettura dipinta nella scuola romana di architettura risalgono alle ricerche condotte sul tema da Vincenzo Fasolo il quale, tra il 1928 e il 1969, tornò più volte sullo studio delle architetture dipinte. Storico dell'architettura, convinto che le architetture disegnate, e quindi anche quelle dipinte, rientrassero a pieno titolo nella storia dell'architettura, si impegnò nello studio della pittura antica romana, di opere del Beato Angelico, Giotto, Andrea Mantegna e Giorgio Vasari con l'intento di individuare le tipologie edilizie ricorrenti, riferimenti ad eventuali architetture reali e, infine, provare a definire lo stile architettonico dei singoli pittori-architetti. Fasolo 1965; Fasolo 1969. Per una recente disamina sul tema dell'architettura dipinta tra XIII e XVI secolo si veda Frommel - Wolf 2016.

<sup>2</sup> Negli ultimi vent'anni i risultati delle ricerche svolte nelle scuole di architettura su questo tema hanno trovato spazio, tra gli altri, nella serie di convegni "Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca" (Rimini 2002, Lucca 2005, Montepulciano 2011, Firenze 2018 e Bari 2019), nei convegni della UID-Unione Italiana per il Disegno e hanno ricevuto il più recente impulso nel progetto PRIN 2010 "Prospettive Architettoniche: conservazione digitale, divulgazione e studio" (coordinatore nazionale prof. R. Migliari) e nelle relative pubblicazioni.

<sup>3</sup> Gombrich 2002, pp. 17-40.

produzione di uno spazio osservabile, racchiuso in una cornice che ne limita le dimensioni – sia che esso rappresenti una tavola con natura morta o un aperto paesaggio collinare – ma come quella di uno spazio visitabile, percorribile e attraversabile, solidale allo spazio reale; uno spazio in cui anche i personaggi che animano le storie dipinte hanno una dimensione paragonabile a quella dell'osservatore. Si tratta di tipo di rappresentazione ad «alta definizione» della realtà su un supporto murario<sup>4</sup>.

È in ragione di queste caratteristiche, scala e rapporto con l'osservatore, che si può tracciare brevemente l'evoluzione del ruolo ricoperto dall'architettura dipinta che nel tempo da elemento di sfondo e cornice diviene protagonista di un genere pittorico e, al contempo, evidenziare come a questo percorso corrisponda il parallelo sviluppo delle teorie prospettiche tra XV e XVII secolo.

Tralasciando le esperienze antiche e l'evoluzione che comunque il tema ha avuto nel Medioevo per arrivare direttamente al XV secolo, momento in cui la prospettiva entra prepotentemente nella pittura portando «la realtà nel dipinto, piuttosto che il dipinto nella realtà<sup>5</sup>», dobbiamo osservare come, ancora sul finire del secolo e nonostante la padronanza prospettica raggiunta dagli artisti, non si possa apprezzare un significativo sviluppo nel rapporto delle pitture parietali con l'osservatore. Queste infatti restano generalmente composte da scene individuali organizzate su più livelli sovrapposti, proseguendo la tradizione medievale<sup>6</sup> (Fig. 1).

Il passaggio del dipinto nella realtà avverrà tra XV e XVI secolo quando questo assumerà proporzioni e posizioni sulle pareti tali da consentirgli di avvolgere l'osservatore: la scala delle architetture e dei personaggi rappresentati può infatti essere definita *reale*, per usare un linguaggio tecnico potremmo dire che si tratti di affreschi in scala 1:1, e non è più possibile individuare una cornice, un limite che circoscriva la composizione ad una porzione di superficie avulsa dalle altre limitrofe.

Questo passaggio è già visibile negli affreschi della Sala del Mappamondo (1488-90) attribuiti ad Andrea Mantegna a Palazzo Venezia<sup>7</sup> (Fig. 2), dove un monumentale ordine di colonne corinzie ribattuto da paraste, impostato su basamento, ritma le superfici delle pareti e consente il lieve ampliamento virtuale della sala rappresentato dalla profondità delle mensole che collegano le colonne alle paraste loro corrispondenti; l'ampliamento illusorio è concluso da una parete decorata a finto bugnato liscio squadrato.

Questo genere di soluzione, in cui l'osservatore è a tutti gli effetti interno allo spazio dipinto e in cui però all'ampliamento dello spazio sopravvive l'idea di chiusura della compagine muraria, è tipico della maggior parte delle opere di quadratura romana del XVI secolo ad eccezione della Sala delle Prospetti-

---

<sup>4</sup> Maldonado 2015, p. 47.

<sup>5</sup> Negri Arnoldi 1983, pp. 99-115.

<sup>6</sup> Aronberg-Lavin 2014.

<sup>7</sup> Hermanin 1925.

ve (1514) realizzata presso la Villa Farnesina da Baldassare Peruzzi (Fig. 3) dove, anticipando quello che sarà un tratto distintivo del quadraturismo più maturo, un colonnato dorico trasforma la sala in un ambiente loggiato permettendo lo sfondamento virtuale della superficie muraria e il libero movimento dello sguardo attraverso le architetture illusorie.

Il tema della visione attraverso e oltre le architetture illusorie, aprendo l'ambiente reale su altri spazi, paesaggi e cieli, è tipico del quadraturismo maturo del XVII e XVIII secolo. Esempari in questo senso sono le opere dei fratelli Cherubino e Giovanni Alberti, di Agostino Tassi e di Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli (Fig. 4), in cui, pur partendo da diverse costruzioni prospettiche, si realizza lo sfondamento delle superfici murarie e l'aggiunta di spazi architettonici illusori contigui a quello reale della sala, instaurando un rapporto di continuità tale che le architetture illusorie non solo tengono conto delle architetture reali, ma vi si adattano e, in alcuni casi, provvedono a correggerne e armonizzarne le irregolarità.

Il tema della dissoluzione dei limiti dello spazio reale apre inoltre alla realizzazione delle *glorie*, cioè quelle opere realizzate prevalentemente sulle calotte di molte volte e cupole in chiese e palazzi e ha come tema portante la glorificazione di singoli personaggi, ordini religiosi o famiglie nobiliari. Questo tipo di opere fa uso dell'illusionismo prospettico per evocare l'infinito riducendo la presenza della componente architettonica o, più spesso, rinunciandovi del tutto. Le opere appartenenti a questa corrente «disegnativa-luminosa<sup>8</sup>» prendono spunto dall'affresco di Antonio Allegri (detto il Correggio) raffigurante l'Assunzione della Vergine (1524-30) che decora l'intradosso della cupola del Duomo di Parma (Fig. 5).

Le due tematiche sinteticamente tracciate – ampliamento dello spazio reale attraverso l'aggiunta di spazi illusori permeabili e dissoluzione dei limiti dello spazio verso l'infinito – nella quali possiamo far rientrare le opere di illusionismo prospettico che fanno prevalentemente uso di elementi architettonico, nel primo caso, e di elementi figurativi, nel secondo, convergono nel XVII secolo.

Questi infatti trovano una prima grandiosa applicazione proprio agli inizi del secolo negli affreschi della Sala Clementina in Vaticano di Giovanni e Cherubino Alberti (1596-1601) e, attraverso un percorso evolutivo di cui sono testimoni molti soffitti romani, arrivano alla piena maturazione proprio grazie all'opera di Andrea Pozzo e, in particolare all'*Allegoria dell'opera missionaria dei Gesuiti* (1691-94) nella chiesa di Sant'Ignazio di Loyola a Roma<sup>9</sup> (Fig. 6).

Un'ultima tematica, questa volta peculiare dell'opera di Andrea Pozzo, che può essere considerato un caso particolare di illusionismo prospettico architettonico è quella delle opere in cui la quadratura

---

<sup>8</sup> Strinati 2006, pp. 80-87.

<sup>9</sup> Strinati 1995, pp. 66-93.

viene utilizzata per *deformare* la morfologia della superfici reali; è questo il caso di due opere romane di fratel Pozzo: il Corridoio delle camere di Sant'Ignazio (1681-86) nella Casa Professa del Gesù e del Refettorio (1694) nel Convento del Sacro Cuore presso Trinità dei Monti che, percorse longitudinalmente dall'ingresso al centro e ancora verso la parete di fondo, generano l'esperienza di una metamorfosi morfologica dei loro soffitti che, da volta ribassata, appaiono tramutarsi dinamicamente in soffitto piano e poi nuovamente in volta, con un'efficacia tale da rendere impossibile la distinzione tra superficie-supporto e superficie-rappresentazione (Fig. 7). Questo genere di opere, che Pozzo realizza in ambienti con una dimensione fortemente prevalente rispetto alle altre, sono caratterizzate da forti effetti di deformazione prospettica delle architetture rappresentate che le avvicinano molto alle immagini anamorfiche ma, a ben vedere, il loro funzionamento è esattamente opposto: le anamorfosi nascono infatti dal presupposto che solo un osservatore fortemente, e innaturalmente, dislocato rispetto all'opera possa apprezzarne la forma ricomposta e leggibile<sup>10</sup>; le opere come il Corridoio delle camere di Sant'Ignazio invece prevedono un osservatore baricentrico rispetto all'opera, un osservatore che non ha perso la sua centralità rispetto all'immagine prospettica.

---

<sup>10</sup> Perez-Gomez, Pelletier 1997, p. 138.



Fig. 1. Tommaso Ghirlandajo, 1485. Chiesa di Santa Maria Novella (Firenze), cappella Tornabuoni.



Fig. 2. Andrea Mantegna, 1488-1490. Palazzo Venezia (Roma), sala del Mappamondo.

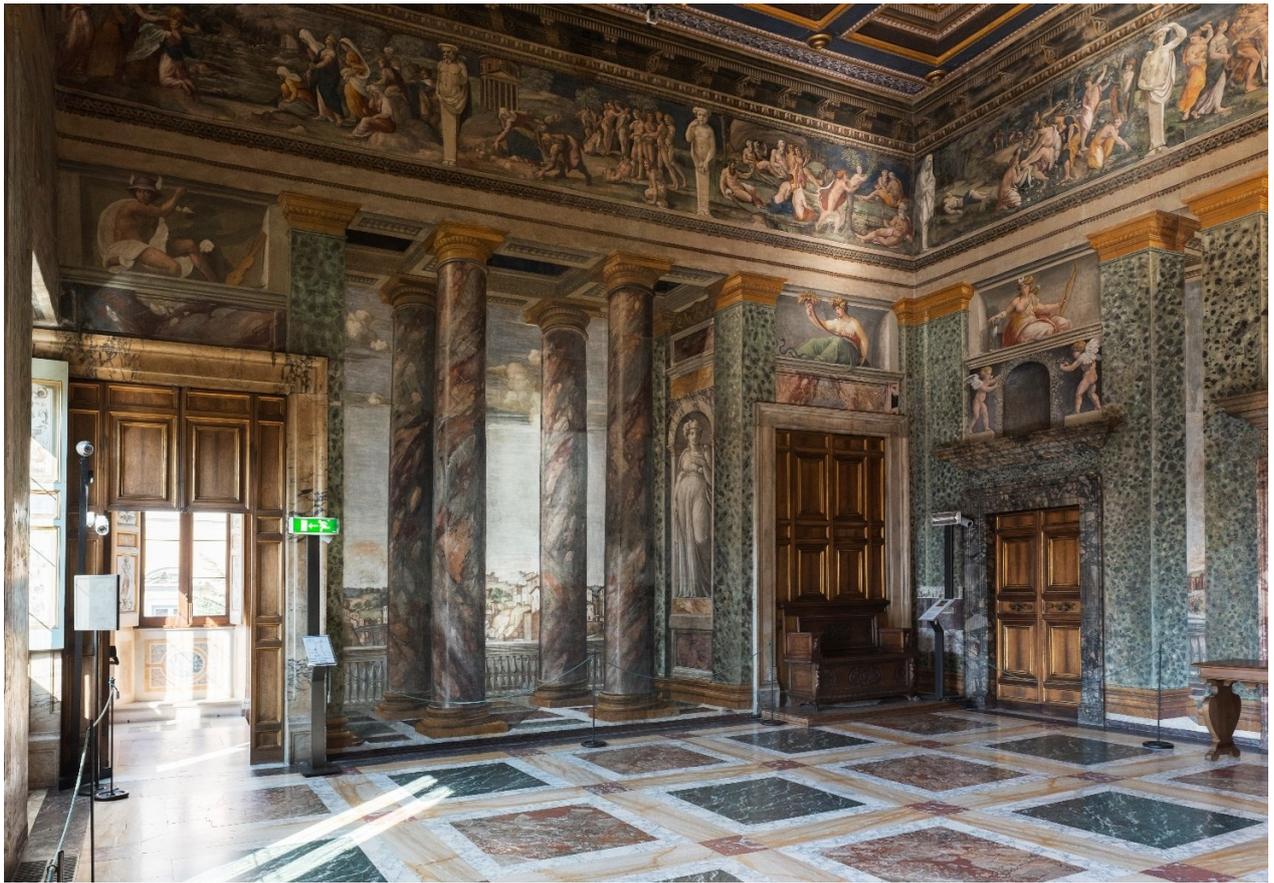


Fig. 3. Baldassarre Peruzzi, 1514. Villa Farnesina (Roma), sala delle prospettive.



Fig. 4. Angelo Michele Colonna, Agostino Mitelli, 1635. Palazzo Spada (Roma), sala di Pompeo.



Fig. 5. Correggio, 1524-30. Duomo (Parma), cupola con affresco della *Assunzione della Vergine*.



Fig. 6. Andrea Pozzo, 1691-94. Chiesa di Sant'Ignazio (Roma), volta con *Allegoria dell'opera missionaria dei Gesuiti*.

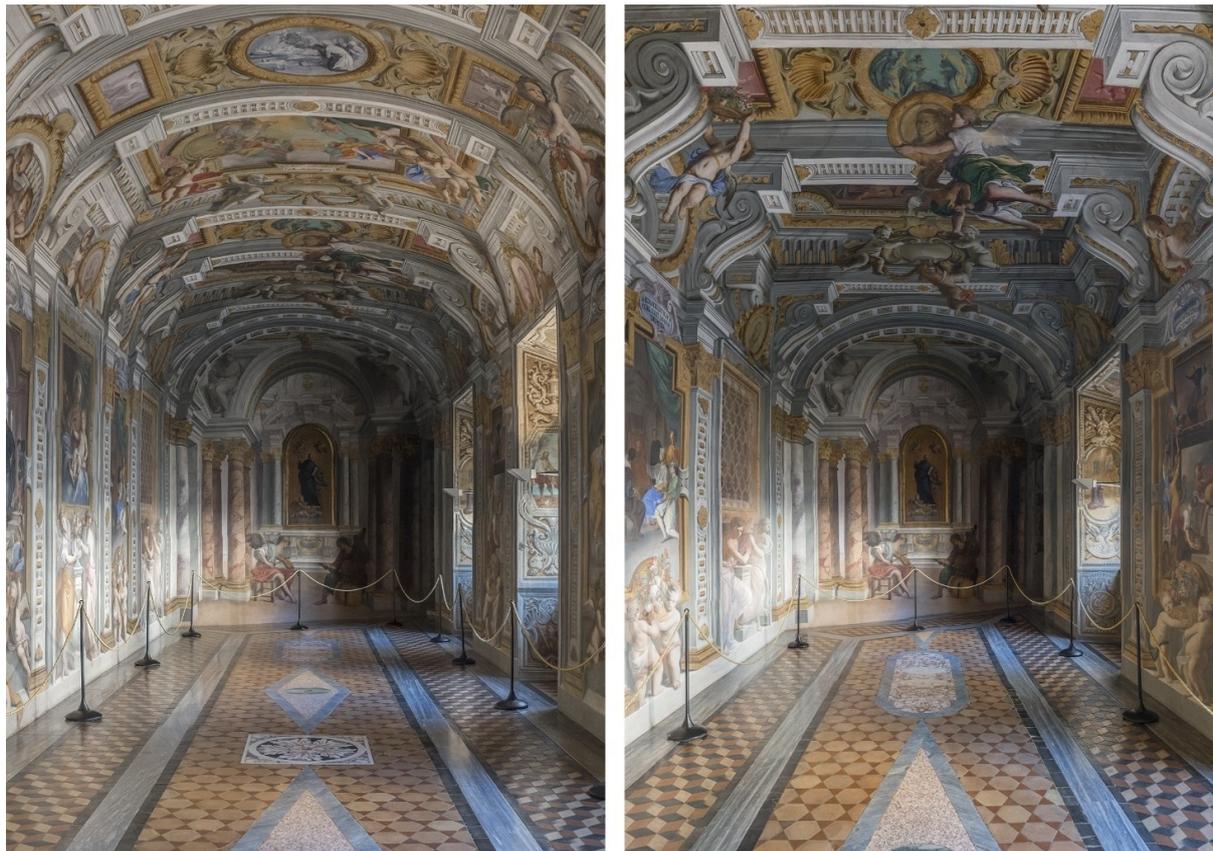


Fig. 7. Andrea Pozzo, 1681-86. Casa professa del Gesù (Roma), corridoio delle stanze di Sant'Ignazio. Vista dall'ingresso (a sinistra) e dal punto di vista preferenziale al centro del corridoio (a destra).

## 1.2. Sul sodalizio tra arte e scienza nella rappresentazione prospettica

La prospettiva è stata, sin dal momento della sua riscoperta rinascimentale, un tema di incontro tra fare artistico e riflessione teorico-speculativa matematica. In un primo momento il fenomeno si è presentato come tipicamente italiano e sono stati gli artisti a guidare gli studi; figure come quelle di Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Piero della Francesca e Leonardo da Vinci sono stati protagonisti di questa riscoperta, ciascuno seguendo approcci diversi. A partire dalla fine del XVI secolo si affacciarono sulla scena delle ricerche i primi contributi di importanti matematici come Federico Commandino ed Egnazio Danti, una genealogia che porterà al fondamentale contributo di Guidobaldo del Monte che, simbolicamente, cade proprio all'inizio del XVII secolo<sup>11</sup>. Oltre ai contributi individuali, è poi interessante notare come intorno alla prospettiva nacquero delle vere e proprie collaborazioni tra artisti e matematici. Queste sfoceranno nella pubblicazione di trattati a firma congiunta in cui la sensibilità artistica e il rigore geometrico ed espositivo della matematica si fondono e compensano. Ulteriore esempio di questa convergenza tra fine artistico e rigore scientifico sarà l'invenzione di numerosi strumenti per il disegno prospettico, meccanismi che dimostrano la validità dei principi teorici anche quando le regole per la loro applicazione pratica si rivelavano fallaci per manifeste difficoltà esecutive.

Alcuni passaggi fondamentali nella storia della prospettiva sono proprio dovuti ai contributi congiunti di artisti e matematici. Ne indicheremo alcuni per inquadrare lo stato di evoluzione della teoria prospettica cui aveva accesso Andrea Pozzo per la stesura del suo trattato e la realizzazione delle sue opere.

Tutta la prospettiva rinascimentale si è basata di fatto su due principi fondamentali: l'intersezione della piramide visiva e la digradazione delle grandezze apparenti. Il primo, necessario per spiegare la formazione dell'immagine prospettica sul piano dell'opera, è di fatto alla base tanto della *costruzione legittima* del Brunelleschi quanto della *costruzione abbreviata* dell'Alberti e del *secondo modo* di Piero della Francesca poiché tutte, pur attraverso procedure grafiche diverse, simulano l'intersezione dei raggi visuali con il piano di quadro attraverso proiezioni ausiliarie. Il secondo è stato utilizzato, attraverso la formulazione di diverse serie di rapporti proporzionali, come dimostrazione della bontà della rappresentazione prospettica ed è stato anche il primo strumento adottato per spiegare il fenomeno della convergenza di rette che nella realtà si presentano parallele<sup>12</sup>.

L'intersezione della piramide visiva e le procedure grafiche per riportarla su supporto piano permarranno nell'evoluzione della prospettiva continuando a suggerire ai vari autori nuove procedure grafiche, non ultima la seconda regola «spedita» e «facilissima» presentata da Andrea Pozzo nella seconda

---

<sup>11</sup> Camerota 2006, pp. 176-183.

<sup>12</sup> Wittkower 1953, pp. 257-291; Migliari 2016, pp. XXXI-XXXVI.

parte del suo trattato<sup>13</sup>. Contemporaneamente, intorno al problema della convergenza di rette parallele nella rappresentazione prospettica si svolgerà lo sviluppo della teoria prospettica che dapprima di svincolerà da costruzioni grafiche che operano esclusivamente sul piano e, più tardi, arriverà all'introduzione del concetto di infinito.

Le note che seguono vogliono tratteggiare proprio questa evoluzione perché essa rappresenta senza dubbio uno dei più importanti contributi della cultura barocca alla scienza della rappresentazione prospettica.

Un primo passo nel processo di liberazione della prospettiva e dei suoi enti fondamentali dal piano avviene proprio in un trattato che ha visto il contributo congiunto, sebbene differito nel tempo, di due figure di formazione diversa: *Le due regole della prospettiva pratica* di Jacopo Barozzi da Vignola ed Egnazio Danti. Il trattato, probabilmente già composto intorno al 1540 per quanto riguarda le proposizioni del Vignola, vide la luce molti anni dopo, nel 1583, dopo che Giacinto Barozzi incaricò il matematico domenicano Egnazio Danti di riordinare e completare l'opera paterna<sup>14</sup>.

In questo momento ci interessa soprattutto evidenziare come l'opera del Vignola-Danti sia quella in cui troviamo la massima espressione cinquecentesca della pratica del metodo dei punti di distanza, da cui certamente discende anche il metodo prospettico presentato da Andrea Pozzo nella prima parte del suo trattato<sup>15</sup>, ed evidenziare i passi che più hanno contribuito alla spiegazione del problema della convergenza prospettica di rette reali parallele.

Le proposizioni più interessanti in questo senso sono ascrivibili al Danti che si premura di utilizzare un carattere diverso per distinguere il proprio contributo di commentatore da quello utilizzato per il testo originario del Vignola. Al Danti spettano infatti le definizioni iniziali del trattato in cui vengono introdotte le proprietà e gli enti fondamentali della prospettiva: il principio secondo cui le immagini prospettiche di rette parallele condividono il «punto orizzontale»; la corrispondenza tra il «punto principale» della prospettiva e la posizione dell'occhio sul piano di quadro (Fig. 8); la convergenza di tutte le diagonali nel «punto della distanza», intendendo per diagonali le rette inclinate a quarantacinque gradi rispetto al quadro; la quota dell'occhio è al livello della «linea orizzontale»; la proprietà secondo cui le linee «parallele principali», quelle che «con la linea della pianta fanno angoli retti» dunque ortogonali al quadro, convergono nel «punto principale» mentre le linee «parallele secondarie» concorrono sulla linea dell'orizzonte «alli loro punti particolari»<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Pozzo 1700, Al lettore.

<sup>14</sup> Vagnetti 1979, pp. 287-291; Kemp 1994, pp. 92-96; Camerota 2006, pp. 160-175.

<sup>15</sup> Pozzo 1693.

<sup>16</sup> Barozzi - Danti 1583, pp. 4-5.

Ogni enunciato è commentato dal Danti e due dei suoi commenti sono particolarmente interessanti. In relazione alla «linea orizzontale» Danti sostiene che questa vada immaginata come «[...] descritta nel piano, che essendo parallelo all'Orizzonte, passa per il punto principale & per quello della distanza, & per ciascun altro punto particolare, che vi sia, & per il centro dell'occhio [...]»<sup>17</sup>, chiarendo per la prima volta la relazione tra elementi dell'immagine prospettica e elementi dello spazio: la linea dell'orizzonte infatti passa per il punto principale e per quello della distanza ma anche per il «centro dell'occhio», il punto di osservazione della prospettiva che è esterno al quadro, qualificandosi come intersezione tra il piano di quadro e un piano orizzontale ortogonale<sup>18</sup>.

Quanto alla definizione delle «linee parallele secondarie» si deve invece rilevare che alla loro enunciazione non segue la definizione di una procedura per individuarne i «punti particolari» in base alla loro reale direzione nello spazio (Fig. 9).

Questo fa supporre che la consapevolezza dell'esistenza dei «punti particolari» sia ancora frutto di osservazione empirica più che di un'effettiva astrazione geometrica. Nella stessa opera lo stesso sembra suggerire il Cap. IX, questa volta ascrivibile al Vignola, in cui in relazione alla definizione della rappresentazione di un quadrato ruotato rispetto al quadro, Vignola suggerisce di costruire i «punti particolari» prolungando i lati del quadrato precedentemente disegnati in prospettiva tramite i punti della distanza perché, se volessimo disegnare un casamento in prospettiva a partire dal quadrato appena disegnato, essi potrebbero essere comodi per «[...] tirare tutte le linee del detto casamento con sue cornici, capitelli, & basamenti, come al luogo suo si mostrerà»<sup>19</sup> (Fig. 10).

Il definitivo passo verso una piena codificazione della scienza prospettica, seppur carente ancora del concetto di infinito, avviene in particolare grazie al trattato *Perspectivae libri sex* di Guidobaldo del Monte, pubblicato nel 1600 ma evidentemente compilato sul finire del XVI secolo, che segna il passaggio definitivo alla comprensione tridimensionale della costruzione prospettica e presenta sia la definizione dei «punti di concorso» che l'enunciazione della regola per costruirli in modo diretto invece di derivarli empiricamente dall'immagine prospettica stessa<sup>20</sup>, come precedentemente visto in Vignola.

Nel suo trattato Guidobaldo affronta tutti i temi legati alla rappresentazione prospettica, comprese la proiezione delle ombre e la scenografia, e confronta il suo metodo con ben ventitré modi per costruire un'immagine prospettica. Il suo scopo è chiaramente quello di dimostrare che, sebbene esistano numerosissime procedure grafiche possibili, l'immagine prospettica sarà sempre la stessa poiché la pro-

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> La consapevolezza della corrispondenza tra elementi della prospettiva bidimensionale ed entri dello spazio tridimensionale del Danti si intravede anche nelle altre definizioni ogni qual volta egli introduce locuzioni come «nel mondo» e «nella perfezione» in riferimento alla vera forma delle cose, per differenziarle dalla loro immagine prospettica.

<sup>19</sup> Barozzi - Danti 1583, pp. 114-115.

<sup>20</sup> Loria 1921, pp. 15-19; Kemp 1994, pp. 103-106; Camerota 2006, pp. 179-183.

spettiva è una scienza esatta di cui è possibile fornire un metodo generale. Come detto la conquista fondamentale del matematico urbinato riguarda la definizione dei punti di concorso che si può ripercorre attraverso tre dei suoi numerosi teoremi.

Secondo il corollario I del teorema XXXII del primo libro «[...] il punto sulla sezione, nel quale dall'occhio si conduce l'equidistante alle linee parallele, è un punto di concorso»<sup>21</sup>, ovvero, per la prima volta, il modo di individuare i punti di concorso facendo passare una parallela alla retta reale attraverso l'occhio fino ad individuarne l'intersezione con il piano di quadro (Fig. 11).

Poco dopo, in chiusura del teorema XXXIII del primo libro, Guidobaldo specifica che «[...] poiché, altresì, in infiniti modi possono trovarsi in un piano soggetto le linee parallele, in diverse maniere assegnate, nella medesima sezione, dunque, anche infiniti possono essere i punti di concorso aventi una medesima altezza sul piano soggetto»<sup>22</sup>, chiarendo quindi la natura dei «punti particolari» del Danti, del tutto analoga a quella del «punto principale» (Fig. 12).

Infine, a ulteriore generalizzazione della definizione dei suoi «punti di concorso», Guidobaldo asserisce nel successivo teorema XXXIV che «In una medesima sezione infiniti possono essere i punti di concorso, aventi altezze non uguali sul piano sottostante»<sup>23</sup>, ovvero che anche le rette sghembe rispetto al piano orizzontale avranno i loro «punti di concorso» e questi saranno ad altezze diverse (Fig. 13). In questo modo è finalmente chiarito anche che i punti di concorso non devono appartenere tutti necessariamente alla linea dell'orizzonte.

La teoria prospettica di Guidobaldo del Monte è dunque la prima teoria completa e generalizzata, in grado di descrivere correttamente tutti gli elementi necessari alla costruzione della prospettiva; pur non conoscendo esattamente le sue fonti, la presenza nel suo trattato dei ventitré modi di disegnare una prospettiva, suggerisce che egli avesse consultato molti trattati precedenti e che forse la sua teoria unificata sia nata proprio dalla volontà di mettere ordine. Per farlo ricorrerà a schemi e concetti tridimensionali, superando i vincoli della costruzione bidimensionale dell'immagine<sup>24</sup>. Al matematico urbinato mancano ancora i concetti di infinito e delle conseguenti proprietà degli enti, come quella di direzione per le rette e di giacitura per i piani. Egli, infatti, opera in continuità con la tradizione euclidea su elementi finiti così, quando si riferisce alle linee rette utilizza in realtà dei segmenti, e ciò gli consente di risolvere interamente tutti i problemi e di dimostrare razionalmente il fenomeno della convergenza del-

---

<sup>21</sup> Sinisgalli 1984, p. 64; del Monte 1600, p. 44.

<sup>22</sup> Ibid. 1984, p. 65; Ibid. 1600, p. 45.

<sup>23</sup> Ibid. 1984, p. 66; Ibid. 1600, p. 46.

<sup>24</sup> Andersen 2007, p. 240.

le immagini prospettiche di rette oggettivamente parallele senza dover ricorrere all'idea di infinito e alle sue conseguenze proiettive<sup>25</sup>.

L'introduzione in ambito geometrico di tale nozione si deve agli studi condotti da due scienziati sul tema delle curve coniche: l'astronomo tedesco Johann Kepler e il matematico Girard Desargues.

Entrambi, infatti, arrivano alla definizione dei punti a distanza infinita come punto comune a fasci di rette parallele. Johann Kepler pubblica questo risultato già nel 1604 quando nella sua opera *Ad Vitellionem Paralipomena*, in forza del principio di continuità e analogia che egli individua tra linea retta e sezioni coniche, descrive la parabola come quella curva avente due fuochi, uno in un punto proprio, l'altro a distanza infinita; pertanto, volendo condurre un raggio da un punto qualunque della curva a questo fuoco tale raggio sarà sempre parallelo all'asse della parabola<sup>26</sup>.

Girard Desargues estenderà la definizione degli enti all'infinito nel suo *Brouillon project* del 1639. Innanzitutto, chiarisce che le rette debbano sempre essere immaginate infinitamente estese e composte da una serie di punti<sup>27</sup>; in seguito distingue le rette in due classi, le rette parallele e quelle incidenti<sup>28</sup>; infine stabilisce che entrambe le classi di rette tendano a convergere verso un punto comune che è a distanza infinita per le rette parallele e a distanza finita per le rette incidenti<sup>29</sup>.

Seguendo un procedimento logico del tutto analogo Desargues definisce i piani come enti estesi all'infinito in tutte le direzioni e, nuovamente, ne ripete la classificazione in due «ordonnance», classi di piani paralleli e incidenti. Infine, stabilisce che anche questi abbiano degli enti in comune a distanza infinita, se si tratta di piani paralleli, e finita, se si tratta di piani incidenti<sup>30</sup>.

È opportuno sottolineare come le intuizioni di Kepler e Desargues abbiano sì introdotto in geometria il concetto di enti a distanza infinita ma anche che tali strumenti non siano nati all'interno di studi inerenti la rappresentazione prospettica e che, anzi, anche quando Girard Desargues si occupò direttamente di prospettiva non ne fece alcun uso.

Egli, infatti, pubblicò un brevissimo saggio sulla prospettiva nel 1636, lo *Exemple de l'une de manieres universelles touchant la pratique de la perspective sans employer aucun tiers point, de distance ny d'autre nature, qui soit hors du champs de l'ouvrage*, nelle cui dodici pagine condensa la sua proposta di metodo che permette di disegnare una prospettiva senza ricorrere ai punti di distanza né a nessun altro punto che non appartenga al campo dell'immagine. La prospettiva di Desargues individua la posizione di ogni punto

---

<sup>25</sup> Loria 1921, p. 16; Migliari 1995, p. 26.

<sup>26</sup> Cassina 1921, p. 329; Migliari 1995, pp. 26-27.

<sup>27</sup> Poudra 1864, p. 104.

<sup>28</sup> Ibid., p. 104.

<sup>29</sup> Ibid. pp. 104-105.

<sup>30</sup> Ibid. pp. 106-108.

dell'immagine prospettica attraverso due scale graduate: la *échelle des mesures* (scala delle misure) sulla linea di terra, le cui partizioni, una volta congiunte con il punto principale G della prospettiva, indicano lo scorcio delle larghezze e la *échelle des éloignemens* (scala delle distanze), una scala digradata prospetticamente grazie all'uso di rapporti proiettivi tra lati e diagonali del rettangolo AFGC, che fornisce lo scorcio delle misure in profondità in relazione a quello della distanza dell'osservatore dal quadro (Fig. 14).

Il metodo proposto da Desargues si inserì in una tradizione francese di procedimenti che facevano uso di scale grafiche variamente digradate per aggirare il problema della costruzione di prospettive in cui i punti di convergenza delle rette e i punti di distanza cadevano al di fuori del foglio da disegno, della tela o della parete. Questo aspetto rappresenta senz'altro il maggior punto di forza del metodo che però, per altri aspetti, rimaneva estremamente distante dalle tradizionali applicazioni artistiche e apparentemente non teneva in minimo conto il consolidato principio dell'intersezione della piramide visiva<sup>31</sup>.

Nonostante queste difficoltà nell'applicazione pratica e gli aspri dibattiti che coinvolsero Desargues e il gesuita francese Jean Dubreuil, autore de *La perspective pratique* del 1642, il metodo delle scale di Desargues fu trasmesso per anni presso l'*Académie Royale de peinture et sculpture* di Parigi grazie all'insegnamento dell'incisore Abraham Bosse che nei suoi corsi e nelle sue pubblicazioni divulgò le applicazioni del metodo di Desargues. Bosse fu infine costretto a lasciare l'Accadémie nel 1661 per i dissidi interni nati intorno alla sua rigorosa adesione al metodo di Desargues e alla sua intransigenza rispetto all'indispensabilità del controllo geometrico nell'espressione artistica<sup>32</sup>.

L'introduzione nella rappresentazione prospettica dei concetti geometrici di infinito e di enti all'infinito formulati da Kepler e Desargues avverrà solo nel XVIII secolo, grazie all'opera di importanti matematici, come l'inglese Brook Taylor e il tedesco Johann Heinrich Lambert.

In particolare, i *New Principles of Linear Perspective*, editi nel 1719 da Brook Taylor, sono di fondamentale importanza perché qui si trovano per la prima volta indicati chiaramente i concetti di fuga e traccia delle rette e dei piani in prospettiva. Il matematico inglese, infatti, definisce il «vanishing point» (punto di fuga) di una retta come l'intersezione tra il piano di quadro e una retta parallela alla retta oggettiva passante per il punto dell'occhio e «intersection» (traccia della retta) il punto di intersezione della retta reale con il piano di quadro. La motivazione data da Taylor circa la scelta del termine «vanishing» per indicare il punto di fuga chiarisce il rapporto di questo punto con il concetto di infinito: quando l'immagine di un oggetto coincide con il punto di fuga la sua dimensione sul quadro si annulla perché l'oggetto reale è infinitamente lontano dall'osservatore. Allo stesso modo definisce la fuga e la traccia

---

<sup>31</sup> Andersen 2007, pp. 420-448; Kemp 1994, pp. 137-142.

<sup>32</sup> Andersen 2007, pp. 460-465; Kemp 1994, p. 142.

dei piani «vanishing line» e «intersection»<sup>33</sup>. Inoltre, introdurrà l'uso dei punti di misura che permettono di suddividere in parti uguali una retta comunque orientata misurandola direttamente sulla linea di terra<sup>34</sup> liberando la costruzione prospettica dall'uso dei soli punti della distanza.

Con il contributo di un matematico inglese, dunque, si può dire che la prospettiva, riscoperta da artisti e umanisti italiani tre secoli prima, passata attraverso il contributo francese, giunga alla piena maturazione teorica, alla fine di un percorso che attraversa tutta l'Europa e diversi saperi.

---

<sup>33</sup> Andersen 2007, pp. 494-506.

<sup>34</sup> Kemp 1994, p. 169.

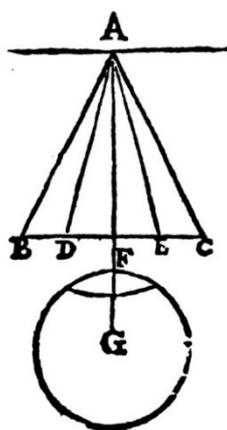


Fig. 8. Egnazio Danti, *Le due regole della prospettiva pratica*, *Definizione VI* (1583).

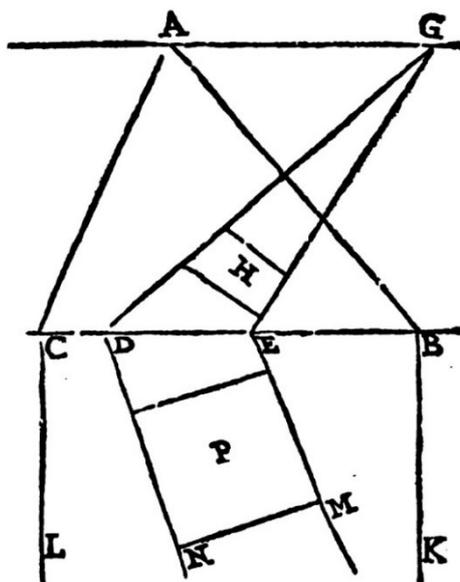


Fig. 9. Egnazio Danti, *Le due regole della prospettiva pratica*, *Definizione XI* (1583).

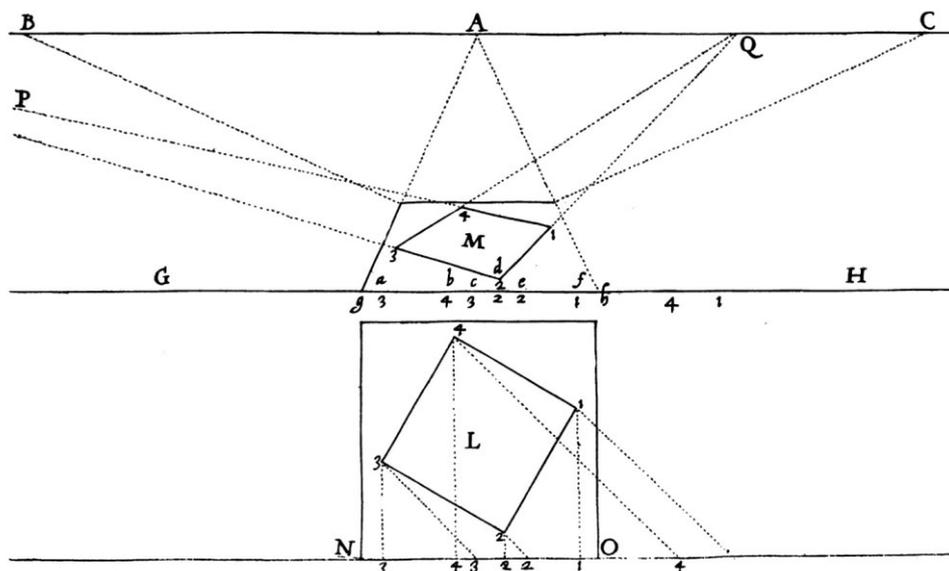


Fig. 10. Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica*, *Cap. IX* (1583).

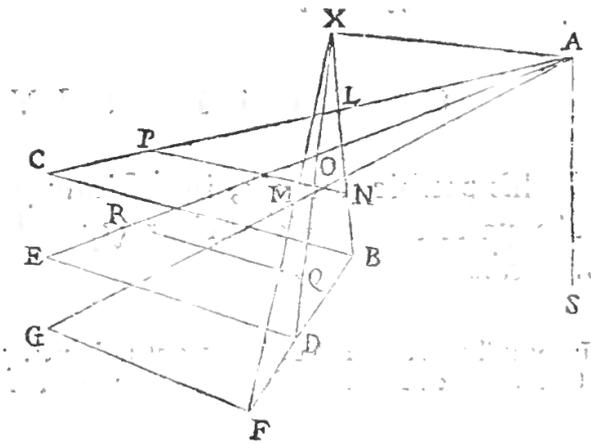


Fig. 11. Guidobaldo del Monte, *Perspectivae libri sex*, Teorema XXXII (1600).

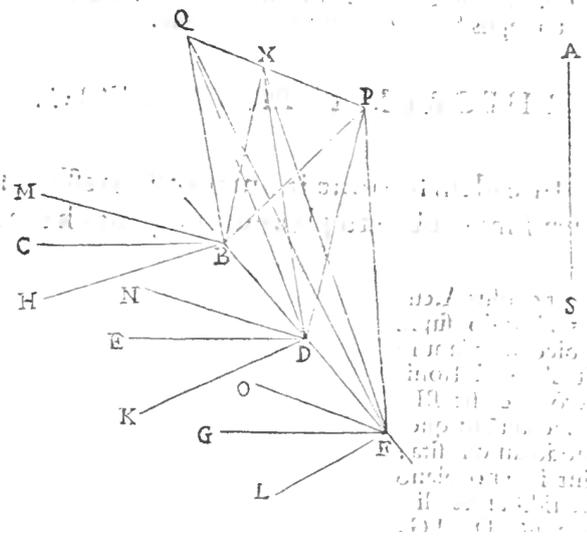


Fig. 12. Guidobaldo del Monte, *Perspectivae libri sex*, Teorema XXXIII (1600).

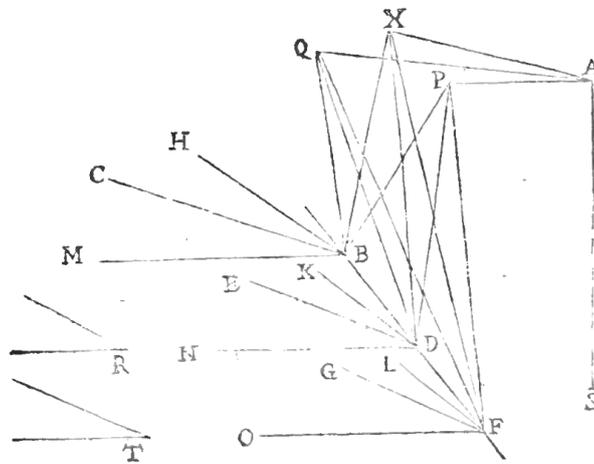


Fig. 13. Guidobaldo del Monte, *Perspectivae libri sex*, Teorema XXXIV (1600).

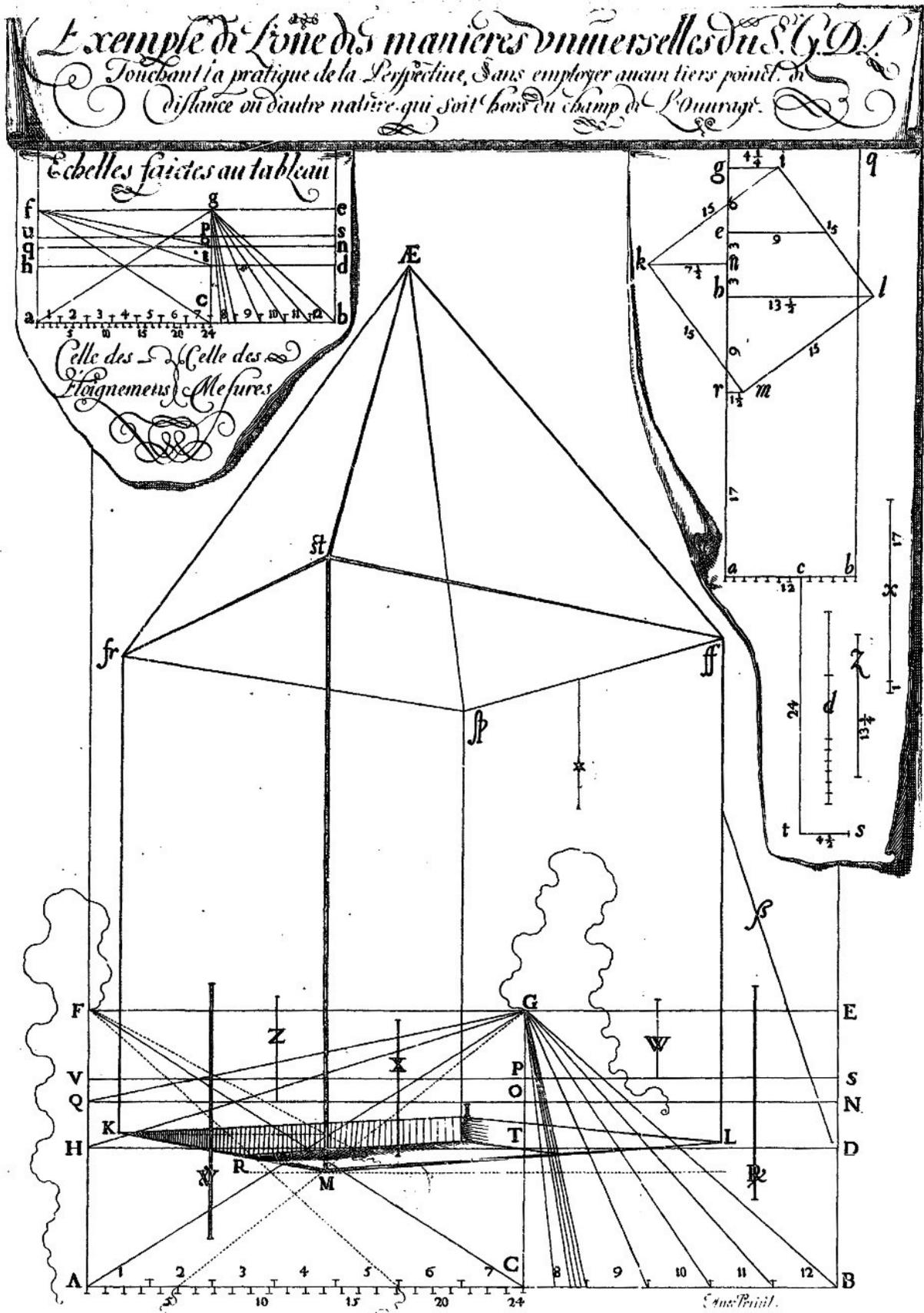


Fig. 14. Girard Desargues, *Exemple de l'une maneres universelles touchant la pratique de la perspective...* (1636).

### 1.3. Prospettive architettoniche: monocentrismo e policentrismo

L'allontanamento di Abraham Bosse dall'*Académie Royale de peinture et sculpture* di Parigi cui abbiamo pocanzi fatto riferimento fu causato da un movimento interno, guidato dal pittore Charles Le Brun, che non vedeva di buon grado il rigore scientifico del suo insegnamento che, a detta dei detrattori, inficiava la libera espressione artistica. Il posto dell'incisore ed estensore del pensiero di Desargues venne preso da Grégoire Huret, che nel suo testo *Optique de portraiture et peinture, en deux parties* del 1670 criticherà apertamente l'insegnamento di Bosse e l'eccesso di studio geometrico in genere.

Lo scontro nato intorno alla figura di Bosse è un esempio della disputa tra due diverse correnti di pensiero nella ricerca artistica che vedeva da un lato quanti ritenevano lo studio della geometria e la sua corretta applicazione una componente imprescindibile della buona arte, dall'altra quanti ritenevano che le regole geometriche potessero essere una buona guida ma andassero comunque dosate con parsimonia e, se necessario, trasgredite.

Queste posizioni trovano riscontro anche nella realizzazione di quadrature, in particolare nelle polemiche riguardanti la comparsa delle aberrazioni prospettiche marginali, sia negli elementi architettonici che nella componente figurativa.

Se non è stupefacente che tutti i primi trattatisti che si sono occupati di prospettiva nel XV secolo, come Leon Battista Alberti, Piero della Francesca e Leonardo da Vinci, lascino supporre nelle loro opere che fosse in corso una notevole attività divulgativa, svolta anche in prima persona, indirizzata alla diffusione della nuova scienza e a una parallela condanna, talvolta molto dura ed esplicita, di quanti ne rifiutassero l'introduzione, è certamente più stimolante appurare che le polemiche permanessero ancora nel XVII secolo.

Il problema di cui si continuava a dibattere riguardava quelle che oggi chiamiamo aberrazioni marginali apparenti e conseguentemente la veduta vincolata delle opere richiesta dalla rappresentazione prospettica. Le due questioni sono connesse poiché, mentre le aberrazioni marginali apparenti diventano visibili ogni qual volta ci si allontana dal corretto punto di osservazione, per veduta vincolata si intende il rispetto della condizione di visione di una immagine prospettica esclusivamente da tale punto, con l'unica libertà di poter ruotare l'occhio in ogni direzione<sup>35</sup>. La coincidenza tra punto di visione – fruizione della prospettiva – e centro di proiezione – generazione della prospettiva – è una condizione imprescindibile per non incorrere nella percezione delle aberrazioni prospettiche (Fig. 15).

Tale condizione è evidentemente molto restrittiva quando applicata a prospettive di grandi dimensioni, come sono le quadrature, che decorano ambienti in cui gli osservatori sono soliti muoversi; il movimento rende visibile la vera forma della prospettiva dipinta e con essa le deformazioni che intro-

---

<sup>35</sup> Migliari 1999, pp. 71-81; Migliari 2005, pp. 28-41; Migliari 2012, pp. 99-142.

duce nell'immagine degli oggetti. Il limite in base al quale venivano mosse critiche alla rappresentazione prospettica era stabilito dal senso comune, cioè in base all'esperienza della *perspectiva naturalis* secondo cui oggetti più lontani appaiono di dimensioni inferiori, sia rispetto a oggetti analoghi più vicini sia rispetto alle reali dimensioni dell'oggetto stesso. Quest'ultimo limite in particolare viene superato ogni qual volta la vera forma generata dalla *perspectiva artificialis* sul supporto dell'opera riproduca un oggetto con misure superiori a quelle reali.

Il problema viene generalmente presentato dai diversi autori attraverso due esempi: la rappresentazione di un colonnato parallelo al piano di quadro e la prospettiva da realizzare su soffitti e volte. I primi a menzionare l'esempio del colonnato in prospettiva sono Piero della Francesca e Leonardo da Vinci che, pur concordando entrambi sulla necessità di utilizzare un unico punto di vista, propongono soluzioni diverse: Piero della Francesca considera le aberrazioni marginali una conseguenza intrinseca e inevitabile della prospettiva ma dimostra che non si tratta di errori<sup>36</sup> (Fig. 16) e pertanto può essere considerato a buon titolo il capostipite dell'applicazione rigorosa della prospettiva; di opinione diversa è Leonardo da Vinci che, evidentemente più attento all'esperienza sensibile che non al rigore geometrico, suggerisce di rappresentare gli oggetti in primo piano tutti in vera forma per evitare l'insorgenza delle deformazioni, come se si trattasse di oggetti reali e non dipinti in prospettiva<sup>37</sup> (Fig. 17), diventando il precursore della corrente di pensiero che ritiene opportuno evitare le deformazioni apparenti introducendo delle deroghe alla regola prospettica.

Proseguendo cronologicamente nel XVI secolo incontriamo l'importante testimonianza fornita da Egnazio Danti ne *Le due regole della prospettiva pratica* in cui il tema viene invece affrontato in relazione alla realizzazione di quadrature all'interno di sale monumentali, contemplando tanto il caso di esecuzione su superfici piane quanto quella su superfici voltate. Innanzitutto, nella «Annotazione prima» al Cap. II «Che tutte le cose vengano à terminare in un sol punto»<sup>38</sup>, il Danti stabilisce il tipo di visione richiesto dalla prospettiva che, come era anche per Piero della Francesca, presuppone un osservatore statico e un occhio immobile. Tale condizione è vincolante e richiede la definizione di un angolo di campo ideale che, nel capitolo «Del modo di fare le prospettive nei palchi, & nelle volte, che si veggono di sotto in su»<sup>39</sup> Egnazio Danti definisce come minore o uguale «all'angolo del triangolo equilatero»<sup>40</sup>, pertanto al massimo di 60°. Questo limite impone però l'uso di più punti principali qualora la sa-

<sup>36</sup> Piero della Francesca affronta il tema nelle proposizioni 30 del Primo libro e 12 del secondo libro. Nel primo caso l'artista aretino definisce un osservatore immobile e un angolo di campo massimo di 90°, consigliando però di non superare l'ampiezza di 60°, mentre nel secondo caso dimostra la correttezza della prospettiva anche quando questa generi aberrazioni marginali evidenti. Piero della Francesca 2016, pp. 64-66, pp. 111-113.

<sup>37</sup> Leonardo da Vinci manoscritto A di Francia, fogli 41r-41v.

<sup>38</sup> Barozzi - Danti 1583, p. 53.

<sup>39</sup> Ibid. p. 86.

<sup>40</sup> Ibidem.

la sia molto lunga o non possa essere osservata da una distanza tale da essere vista con un solo colpo d'occhio. Inoltre, nel caso delle prospettive orizzontali, il Danti suggerisce di prendere come distanza quella reale dell'osservatore ma di aumentarla nel caso in cui questa non sia sufficiente ad evitare che «il digradato non sia maggiore del perfetto»<sup>41</sup>, cioè della misura reale dell'oggetto rappresentato. Dunque, i commenti del Danti testimoniano l'usanza diffusa di realizzare prospettive che si avvalgono di molteplici punti di vista per addolcire le deformazioni indotte dalla prospettiva lineare. Costruzioni di questo tipo sono state individuate ad esempio nelle opere di Agostino Tassi<sup>42</sup> che, a palazzo Lancellotti a Roma, adotta ben due tipi di deroghe nel dipingere un portico con galleria: da un lato affresca tutti gli elementi in primo piano in vera forma, come aveva suggerito Leonardo un secolo prima, dall'altro adotta diversi punti principali – quindi diversi punti di vista – lungo l'orizzonte per minimizzare gli scorci prospettici all'interno di ciascuna campata (Fig. 18).

Altri espedienti in riferimento alle realizzazioni su volte si riscontrano sia in opere realizzate<sup>43</sup> che in alcuni trattati come il *Della architettura* di Giuseppe Viola Zanini edito a Padova nel 1629. Qui l'autore presenta una particolare tecnica per addolcire lo scorcio prospettico nelle prospettive da sotto in su in soffitti rettangolari in cui uno dei lati sia il doppio dell'altro. La tecnica consiste nel dividere il soffitto in due quadrati e utilizzare l'intersezione delle diagonali di ciascuno come punto di fuga per i lati corti mentre, sulle semidiagonali centrali, vengono individuati tanti punti di fuga quanti sono gli elementi da mettere in prospettiva (Fig. 19). Di fatto lo scorcio prospettico viene compensato sui lati lunghi attraverso un leggero slittamento continuo dei punti di fuga.

In riferimento al tema del colonnato si può invece citare l'intervento di Grégoire Huret, incisore francese di cui abbiamo già anticipato il pensiero. Nel suo trattato del 1670 *Optique de portraiture et peinture, en deux parties* propone, per addolcire le «dépravations» indotte dalla prospettiva sugli oggetti rappresentati, di realizzare prospettive con più punti di concorso<sup>44</sup> allineati sull'orizzonte e propone due possibili dislocazioni per questi punti: nella fig. 26 della Planche III le tre campate sono gestite da tre punti di fuga centrali e distinti; nella fig. 27 della stessa tavola solo la prima campata ha un punto centrale mentre le laterali hanno punti eccentrici ma comunque interni alla campata di riferimento (Fig. 20). L'idea che soggiace alle proposte dell'Huret è quella di riprodurre una visione dinamica attraverso la giustapposizione di una serie di prospettive successive.

Andrea Pozzo si fece invece portavoce dell'applicazione del punto di vista unico nel suo trattato *Perspectiva pictorum et architectorum* del 1693. Come noto le sue opere furono ampiamente criticate per la

<sup>41</sup> Ibid. p. 86.

<sup>42</sup> Docci - Migliari - Mazzoni 1992, pp. 57-70.

<sup>43</sup> Valenti 2016.

<sup>44</sup> Huret 1670, pp. 43-47; planche III, fig. 24-27.

presenza di evidenti, talvolta evidentissime, aberrazioni prospettiche che coinvolgono sia gli elementi delle architetture illusorie che i personaggi rappresentati.

Il fratello gesuita fornisce numerose indicazioni nel suo trattato sulle accortezze da avere per posizionare il punto di vista dell'opera ma non mette mai in dubbio che tutta l'opera debba avere un unico punto di vista privilegiato. Il passo in cui più direttamente esprime questo concetto è il commento aggiunto in chiusura alla prima parte del *Perspectiva pictorum et architectorum* in cui «Si risponde ad un'obbiezione fatta al punto della Prospettiva» in relazione al numero di punti di vista adottati nella chiesa di Sant'Ignazio. Pozzo asserisce che è corretto richiedere più punti di vista per uno spazio grande come quello della chiesa romana ma che, ciò non di meno, ogni opera debba avere un unico punto di vista: nel caso specifico lo spazio è stato suddiviso in tre opere distinte – volta, finta cupola e abside – ciascuna dotata di un proprio, unico, punto di vista. Poi prosegue additando come «falsissima» l'opinione per cui si debbano usare molti punti di vista per opere di grandi dimensioni e adduce quattro motivazioni: tutte le opere migliori hanno sempre un unico punto di vista; essendo la prospettiva una finzione non deve necessariamente apparire veritiera da qualsiasi punto ma da uno ben determinato; le opere che hanno più punti di vista non appaiono pienamente corrette da nessun punto e quindi non possono essere ammirate nell'insieme ma solo per parti. Per Pozzo il «rimedio di più punti farebbe un male maggiore di quello che porti un punto solo». Infine, aggiunge che, qualora a causa della conformazione del sito, l'architettura o le figure dipinte manifestino delle deformazioni, questo «non è difetto mà lode dell'arte, dal suo punto fa parer proportionato, diritto, piano, ò concauo ciò che tale non è». L'aspetto più interessante delle parole di Pozzo è che, nella disputa retorica, non attribuisce le deformazioni alla prospettiva ma all'irregolarità del luogo e, così facendo, attribuisce alla prospettiva realizzata da un unico punto di vista la grande qualità di poter emendare tali irregolarità e dare ordine al caos<sup>45</sup>.

È infine bene notare come Pozzo insista sul concetto che la costruzione prospettica vada adottata sia per l'architettura che per le figure e che entrambe debbano rispondere a uno spesso punto di vista per poter essere pienamente apprezzate<sup>46</sup>.

La convinzione con cui Pozzo difende questa scelta può essere vista in termini simbolici come suggerito dal fratello trentino quando esorta il lettore a «tirar sempre tutte le linee delle vostre operazioni a vero punto dell'occhio che è la gloria Divina»<sup>47</sup> o, piuttosto, dipendere dall'interesse che il XVII secolo

---

<sup>45</sup> Kemp 1994, p. 159.

<sup>46</sup> Pozzo 1693, Parte I, Figura 93, Figura 100; Pozzo 1700, Parte II, Al lettore.

<sup>47</sup> Pozzo 1693, Parte I, Al Lettore.

mostra per le applicazioni pratiche in quanto espressioni del sapere scientifico e matematico e, in modo particolare, verso quelle capaci di generare stupore e meraviglia nell'osservatore<sup>48</sup>.

Il fervore dimostrato da Pozzo e la diffusione del suo trattato non sono certamente stati sufficienti ad affermare la sua posizione. Ancora nel 1724, nel trattato dello spagnolo Antonio Palomino, che pure si ispira apertamente al *Perspectiva pictorum et architectorum* riproducendone alcune tavole, viene proposta una costruzione per le prospettive su soffitto con quattro punti di vista distribuiti a rombo<sup>49</sup> (Fig. 21).

Da questo breve quadro storico circa il problema delle deformazioni prospettiche si evince la presenza di due filoni teorico-pratici che si distinguono in base al numero di punti di vista considerati.

Possiamo chiamare *monocentriche* le prospettive realizzate seguendo in maniera rigorosa la regola prospettica, impiegando pertanto un unico punto di vista privilegiato, e *policentriche* quelle che invece attuano la moltiplicazione dei punti di vista per addolcire gli effetti delle deformazioni marginali prospettiche.

Quello che ci preme sottolineare è che il filone monocentrico e quello policentrico non si distinguono solo per la tecnica realizzativa ma, soprattutto, per il diverso tipo di fruizione che impongono all'osservatore. In termini moderni è infatti evidente la coincidenza tra centro di proiezione e punto di vista e come dunque, opere rigorosamente monocentriche suppongano il rispetto della veduta vincolata – come avviene appunto nelle opere di Andrea Pozzo – mentre quelle policentriche immaginino un osservatore in continuo movimento.

Inoltre, nella costruzione monocentrica tutta l'architettura illusoria subisce una unica operazione di proiezione e una molteplicità di operazioni di sezione, tante quante sono le superfici-piani di quadro, ottenendo un risultato del tutto omogeneo e continuo, indifferente alle discontinuità tra le diverse superfici murarie e che, se osservato dal punto di vista, non presenta alcun problema di collimazione tra spazio tridimensionale illusorio e rappresentazione bidimensionale, qualunque sia la direzione assunta dallo sguardo dell'osservatore<sup>50</sup> (Fig. 22). Se invece applichiamo una proiezione policentrica questa deve essere condotta più volte, separatamente per le diverse porzioni dell'architettura illusoria, ed effettuando anche in questo caso diverse operazioni di sezione; il risultato avrà ancora una sua continuità in corrispondenza dei flessi delle superfici murarie ma presenterà notevoli fenomeni di disallineamento tra il modello dell'architettura illusoria e la sua rappresentazione bidimensionale. In questo caso, infatti, la collimazione è garantita solo in modo parziale e solo per la porzione osservata dal centro di proiezione che le compete (Fig. 23).

---

<sup>48</sup> Camerota 2010, pp. 25-36.

<sup>49</sup> Palomino 1724, Tavola 10.

<sup>50</sup> Migliari 1999, pp. 71-81.

La mancata coerenza geometrica complessiva non impedisce comunque alle prospettive policentriche di raggiungere un elevato risultato illusionistico, ciò avviene grazie alle compensazioni messe automaticamente in atto dal cervello durante il processo di percezione. Da questo punto di vista, dunque, quello che distingue una prospettiva monocentrica da una policentrica non è il raggiungere o meno l'illusione desiderata quanto il modo in cui questa si qualifica: le prospettive monocentriche raggiungono infatti una illusione più intensa ma al contempo più fragile, mentre quelle policentriche sono caratterizzate da una minore intensità massima ma anche da una maggiore persistenza.

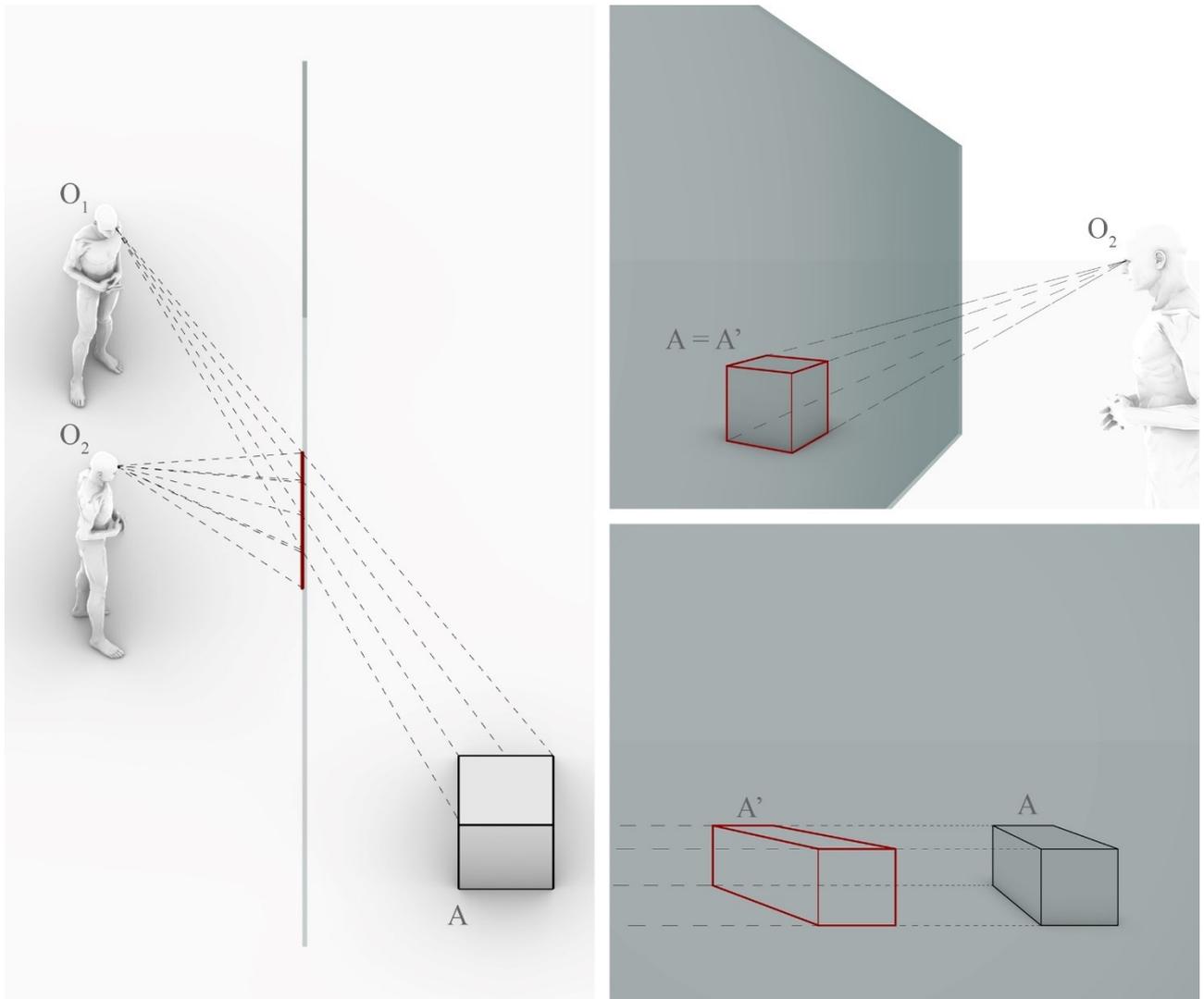


Fig. 15. Schema illustrativo del fenomeno delle deformazioni prospettive apparenti: vista assonometrica dello schema con due osservatori diversamente dislocati nello spazio (a sinistra); vista della scena da  $O_1$  (in alto a destra), corretto punto di osservazione della prospettiva; vista della scena da  $O_2$  e comparsa delle aberrazioni marginali (in basso a destra).

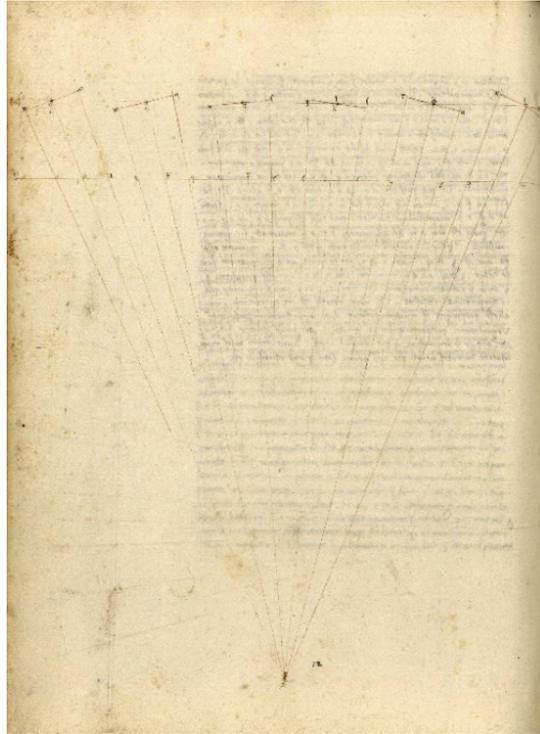


Fig. 16. Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, Libro secondo, Proposizione 12 (1480 ca.).

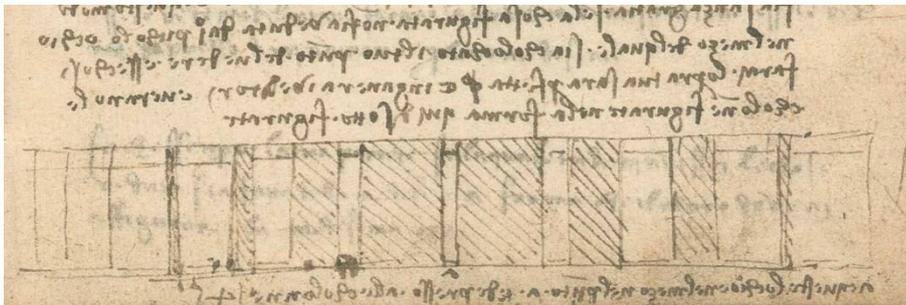


Fig. 17. Leonardo da Vinci, *manoscritto A*, fogli 41r-41v.

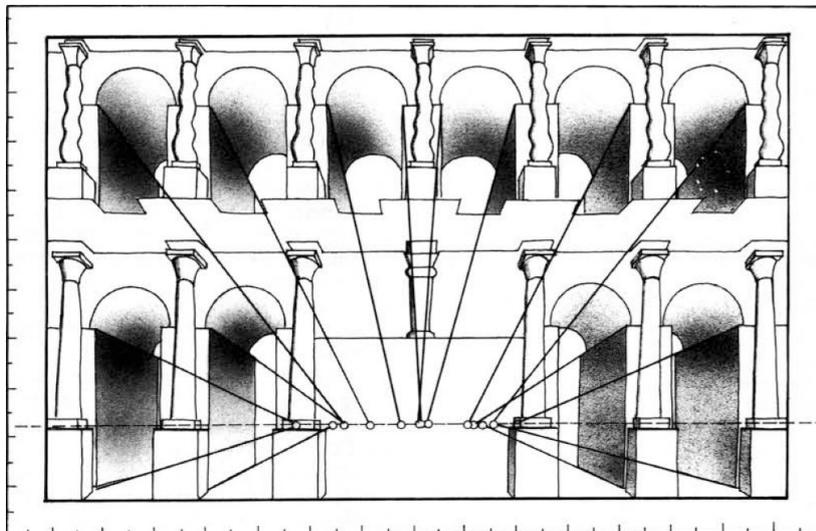


Fig. 18. Agostino Tassi, Affreschi di palazzo Lancellotti (Roma), sala dei Palafrenieri, 1619-21. Schema dei punti di convergenza (Docci, Migliari, Mazzoni, 1992).

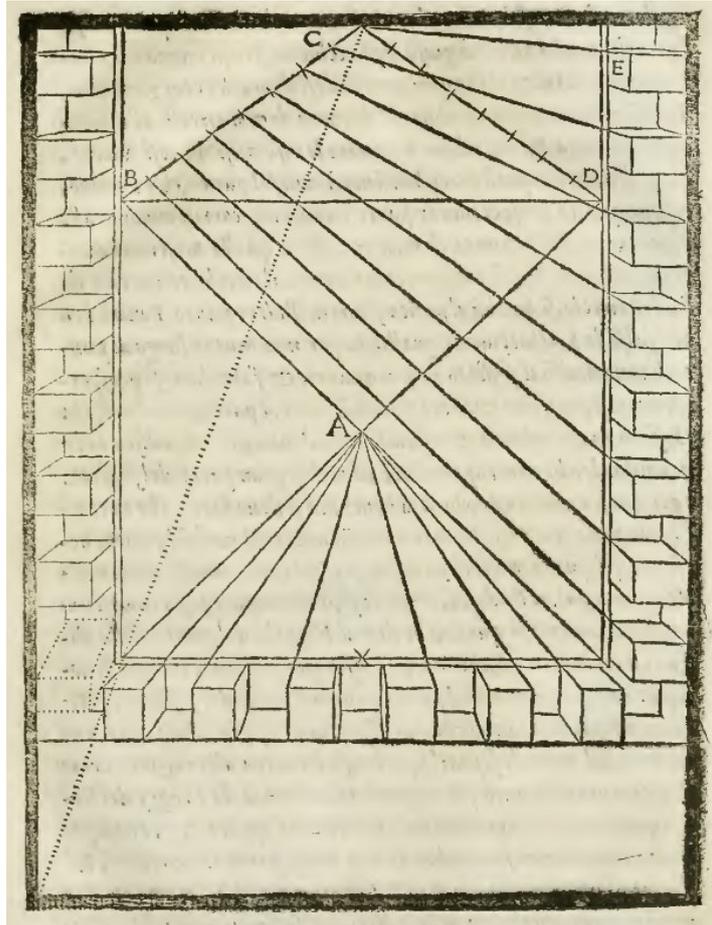


Fig. 19. Giuseppe Viola Zanini, *Della architettura* (1629).

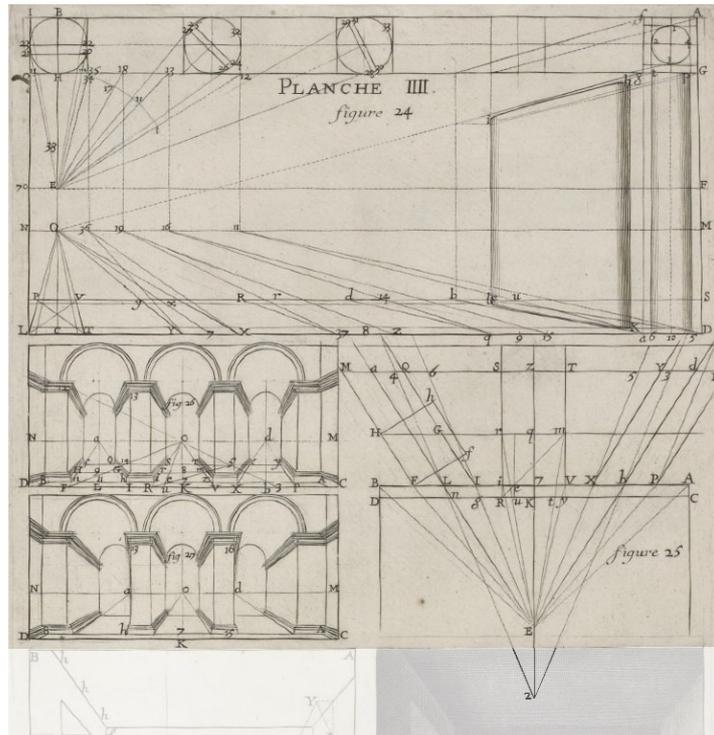


Fig. 20. Grégoire Huret, *Optique de portraiture et peinture...*, Planche III (1670).

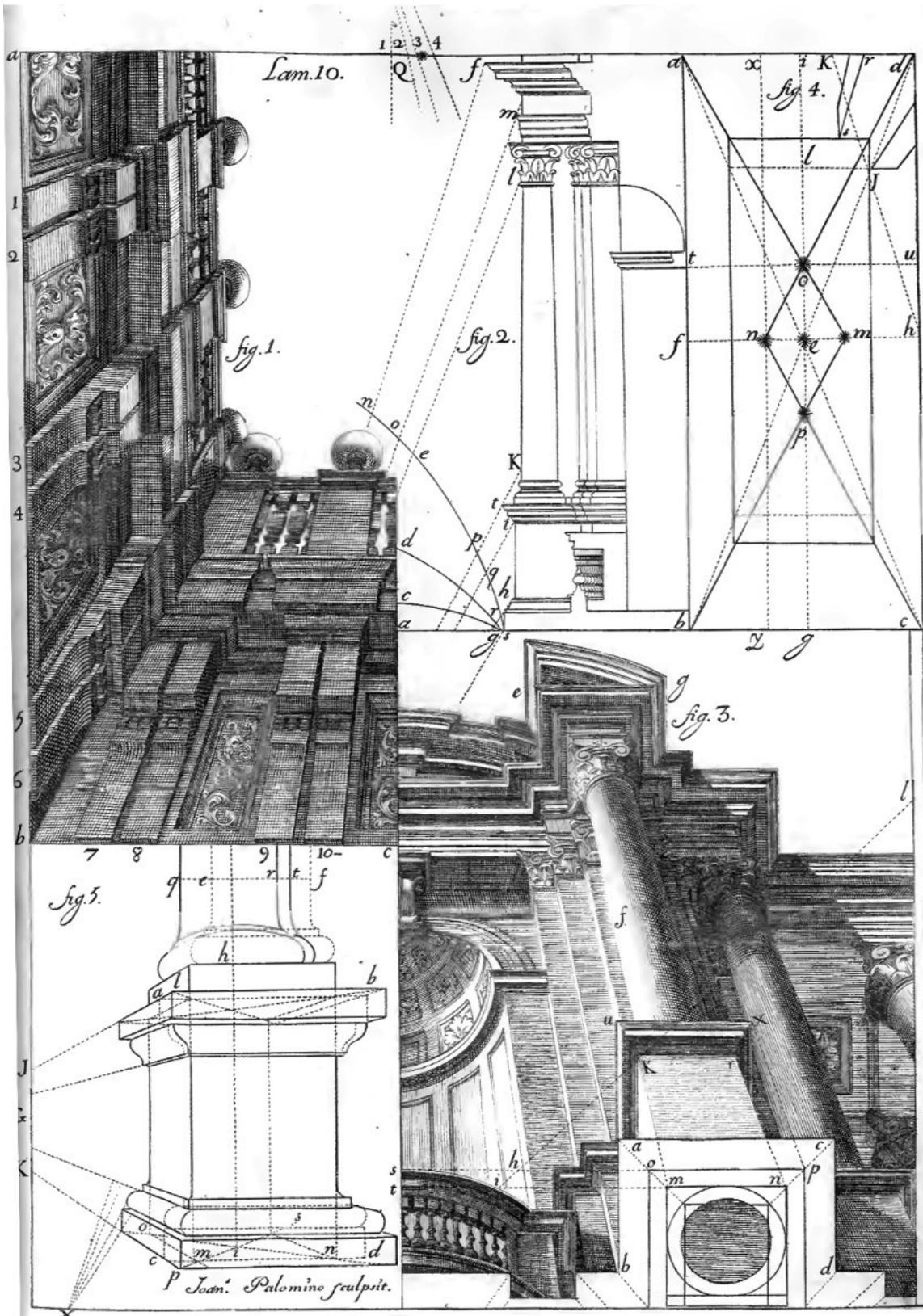


Fig. 21. Antonio Palomino, El museo pictórico y escala óptica (1724).

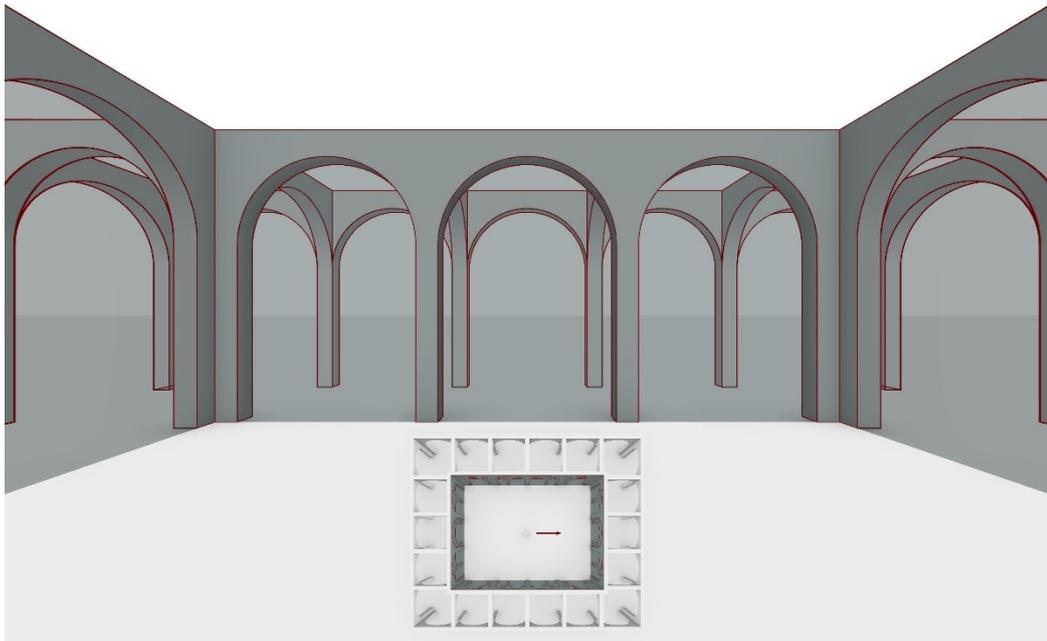


Fig. 22. Prospettiva monocentrica: la collimazione tra modello e immagine prospettica avviene su tutte le pareti.

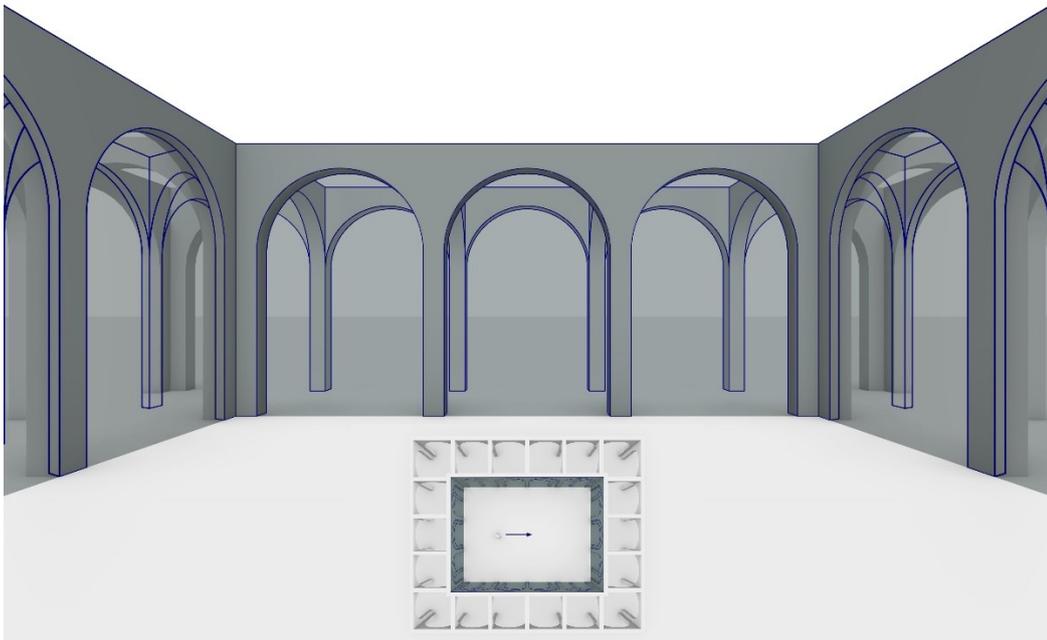


Fig. 23. Prospettiva policentrica: la collimazione tra modello e immagine prospettica avviene su una sola parete alla volta.

#### 1.4. Cultura dell'immagine e committenza nella Compagnia di Gesù

La Compagnia di Gesù è uno degli ordini controriformati, nati a cavallo della Controriforma Cattolica e dunque conformati sugli indirizzi del Concilio di Trento. Nell'ultima seduta del concilio tridentino, avvenuta nel 1563, fu delineato il ruolo delle arti nell'ambito della controriforma cattolica. L'orientamento che venne indicato fu quello di considerare le arti, e la pittura in particolare, come strumento di insegnamento religioso e stimolo al sentimento di pietà cristiana.

La produzione delle immagini sacre era dunque incoraggiata ma sottoposta al rigido controllo delle gerarchie ecclesiastiche cui veniva dato potere di veto sulle scelte artistiche. Inizialmente, questo indirizzo generale, che intendeva combattere l'iconoclastia protestante, indusse posizioni notevolmente rigide presso i nuovi ordini religiosi, tanto che sia le chiese gesuite di Ignazio da Loyola che quelle degli oratoriani di Filippo Neri furono edificate prive di apparati decorativi<sup>51</sup>. Nel volgere di pochi decenni però queste posizioni vennero superate e si assistette al fiorire delle decorazioni pittoriche. La Chiesa, come aveva già fatto in precedenza per combattere l'iconoclastia, adottò un sistema di immagini quanto più possibile realistico, vicino all'esperienza quotidiana del fedele<sup>52</sup>.

Il concilio aveva inoltre indicato le caratteristiche che ogni immagine sacra doveva rispettare: chiarezza e semplicità di interpretazione; realismo, in modo tale che la rappresentazione tenesse fedelmente conto delle descrizioni delle scene e dei personaggi presenti nelle sacre scritture; capacità di stimolare emotivamente il fedele.

Alle discussioni riguardanti il ruolo delle immagini nella dottrina contro-riformata partecipò anche Giacomo Lainez, secondo generale della Compagnia di Gesù, testimone diretto e primo attuatore dell'insegnamento del fondatore Ignazio da Loyola e delle sue istanze culturali. Comprendere il rapporto dei Gesuiti con l'immagine è di fondamentale importanza per spiegare l'attenzione per la teatralizzazione e l'illusionismo che raggiungerà il suo apice con l'opera di Andrea Pozzo.

Negli *Esercizi spirituali*, Sant'Ignazio insistette molto sull'importanza dell'immaginazione come mezzo di immedesimazione del fedele negli episodi della vita di Gesù Cristo. La capacità di immaginazione e descrizione figurativa, detta *compositio loci*, è fondamentale per l'esercizio privato e individuale della preghiera e della fede. A chiarire ulteriormente la connessione tra immagine, immaginazione e preghiera nella cultura visuale gesuita c'è la vasta produzione di libri illustrati con cui i Gesuiti istruivano i fedeli allo svolgimento degli esercizi spirituali<sup>53</sup>. La stessa connessione si rileva,

---

<sup>51</sup> Wittkower 1995, pp. 21-23; p. 41; Haskell 2020, pp. 91-133.

<sup>52</sup> Maldonado 2015, p. 26.

<sup>53</sup> Levy 2014, pp. 66-87.

a scala pubblica e condivisa, tra arte e preghiera. L'arte è il necessario strumento di insegnamento ed esercizio della fede nei collegi e nelle chiese gesuite<sup>54</sup> e la prospettiva ne è certamente lo strumento principale, segno materiale e al contempo «forma simbolica»<sup>55</sup> di un sentire caratteristico dell'epoca. Per Andrea Pozzo la prospettiva e il suo effetto illusionistico non sono un fine ma il mezzo per testimoniare la fede e coinvolgere gli spettatori in una forma di meditazione comune in cui, seguendo l'insegnamento degli esercizi ignaziani, gli episodi narrati devono essere prima di tutto ambientati in un luogo immaginario: l'architettura illusoria che media razionalmente tra lo spazio reale e lo spazio spirituale celeste<sup>56</sup>.

In qualche modo l'arte di Andrea Pozzo può essere considerata come la controparte visuale degli esercizi di retorica e della recita di spettacoli sacri in cui l'Ordine investiva risorse ed energie. Alla base di questa visione c'era l'idea che la fusione delle arti e il coinvolgimento dell'osservatore potessero indurre emozioni più forti di quanto ciascuna arte potesse fare singolarmente<sup>57</sup>.

L'espressione artistica aveva come scopo ultimo quello di rendere presente, davanti agli occhi dell'osservatore-fedele, l'azione rappresentata come se stesse avvenendo in quel preciso momento, congiungendo lo spazio immaginario della mente con quello reale dell'azione, rendere il fedele non solo testimone della scena ma attore. La congiunzione tra spazio reale e immaginario era fondamentale negli esercizi spirituali tanto che in molti manuali di meditazione si consigliava al praticante di iniziare la *compositio loci* a partire dallo spazio e dagli oggetti reali che aveva di fronte<sup>58</sup>.

La sensibilità e la cultura progettuale dei superiori Gesuiti emergono chiaramente anche in fase di commissione. Conosciamo infatti un documento anonimo del 1688, intitolato *Punti da considerarsi intorno al dipingersi la volta della chiesa di S. Ignatio*, interno ai Superiori gesuiti, in cui si espongono in cinque punti le ragioni a favore dell'esecuzione dell'opera e del suo affidamento al già famoso confratello. In quel momento, infatti, la finta cupola era stata già inaugurata con grande successo (20 giugno 1685) come testimoniano le parole del Pascoli: «La maggior parte l'ammirava, e non finiva d'ammirarlo; ed alcuni partiti che n'eran, ed arrivati fino alla porta ritornavano dell'altro a rimirarlo, né se ne potevan per la novità distaccare»<sup>59</sup>, e lo stesso valeva per il catino absidale e il presbiterio (1688).

Il documento affronta tutti gli aspetti legati alla committenza di un'opera tanto importante: dall'opportunità della sua realizzazione, alle tecniche da adottare, dalla scelta dell'autore, all'inizio

---

<sup>54</sup> Salviucci 2015, pp. 565-591.

<sup>55</sup> Panofsky 2007.

<sup>56</sup> Pfeiffer 1996, pp. 13-16; Fleming 2019, pp. 187-195.

<sup>57</sup> Horn 2019, pp. 213-248.

<sup>58</sup> Zierholz 2016, pp. 419-460.

<sup>59</sup> Pascoli 1736, p. 255.

dei lavori e all'ordine della loro esecuzione, fino a quale dovesse essere il tema dell'opera e la procedura per la sua approvazione.

Riguardo l'opportunità di realizzare l'intervento i padri gesuiti non vedono «ragione adeguata perché non deva in qualche maniera ornarsi»<sup>60</sup> la chiesa, tanto più che alcuni affreschi sono già stati realizzati e altri sono in previsione. In relazione alla qualità della committenza gesuita, l'argomento più interessante a favore della realizzazione è però un altro. I padri Superiori affermano che l'opera andrebbe ad emendare «l'unico difetto c'ha questa chiesa [...] et appunto consiste nel voltone tenuto troppo alto, e con poco sesto»<sup>61</sup>. Questa affermazione dimostra una grande consapevolezza progettuale della committenza che tiene conto non solo degli aspetti teologici e liturgici ma anche di quelli architettonici dello spazio e artistici dell'opera che si voleva realizzare. Come vedremo, l'affresco realizzato da Pozzo risolverà il «difetto» attraverso l'illusione di sfondamento della volta che appare rimossa, appena sopra le finestre presenti nelle lunette, e sostituita da un'architettura che per proporzioni rivaleggia con quella della chiesa reale.

Quanto alla scelta dell'artista da incaricare i padri non hanno dubbi: frater Pozzo è la scelta migliore per l'opera in questione, egli è «eminente nella prospettiva» e ha «qualche eccellenza nelle figure, et una prodigiosa eminenza dell'arte di farle spiccare e comparire»<sup>62</sup>. Tutti elementi indispensabili per il pieno coinvolgimento spirituale ed emotivo dei fedeli.

Gli autori del testo mostrano inoltre una certa apprensione all'idea che il confratello possa lasciare Roma per andare a servire in altre città e corti; perciò, la commissione della monumentale opera appare anche funzionale a trattenere frater Pozzo a Roma il più a lungo possibile.

Il quarto dei cinque punti presi in considerazione nel documento indica, su consiglio dello stesso Pozzo, la decorazione della volta della navata come la prima opera da eseguirsi tra quelle mancanti e ci fa conoscere un altro significativo ruolo svolto dal fratello trentino, quello di consulente tecnico svolto presso il suo ordine. Questo passo del documento dimostra che frater Pozzo era già stato interpellato in veste di consulente circa le opere da eseguire prima della stesura del testo e della decisione di affidargli direttamente l'esecuzione dell'importante lavoro.

Il quinto e ultimo punto fornisce altre due brevi ma significative informazioni che consentono di comprendere l'iter seguito per la realizzazione dell'opera: a Pozzo viene affidata la stesura del tema iconografico e viene richiesto di eseguire un «quadro longo 16 palmi, e largo 8»<sup>63</sup> che sarà esposto per l'approvazione da parte dei più importanti artisti e del Padre Generale. Questo

---

<sup>60</sup> Salviucci 2010c, p. 87.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Salviucci 2010c, p. 88.

quadro, il bozzetto dell'opera, è ancora oggi conservato presso la Galleria Nazionale Barberini Corsini di Roma.

Queste testimonianze storiche mostrano quanto la Compagnia di Gesù fosse attenta alla fase di commissione di un'opera tanto importante e rappresentano il prologo all'attività artistica vera e propria di cui però definiscono, al contempo, le caratteristiche.



## 2. I metodi prospettici di Andrea Pozzo

Il trattato *Perspectiva pictorum et architectorum* viene edito sul finire dell'attività di Andrea Pozzo, si compone di due volumi, il primo pubblicato nel 1693 e il secondo nel 1700, e rappresenta la summa di tutta l'esperienza del pittore trentino raccolta a favore di altri artisti che vogliono cimentarsi nella realizzazione di architetture illusorie. Non a caso la struttura è quella di un'opera didattica, dallo sviluppo estremamente rigoroso, in cui gli esempi si susseguono in un crescendo di difficoltà che rende necessaria la comprensione degli esercizi precedenti per poter risolvere quelli che seguono<sup>64</sup>. Questo approccio, oltre alla costante attenzione alle necessità della pratica realizzativa, fa sì che il trattato sia completamente privo di dimostrazioni matematiche, che pure il Pozzo certamente conosceva<sup>65</sup>, e che quindi si presenti come il prodotto di un elevato sperimentalismo che non guarda alla trattazione scientifica ma che al contempo si eleva rispetto alle trattazioni empiriche per la assoluta correttezza delle soluzioni proposte. Proprio questa struttura, insieme alla fama internazionale del Pozzo garantitagli dagli strabilianti risultati raggiunti, assicurò una immediata fortuna all'opera che, edita con testo bilingue latino e italiano, viene tradotta in pochi anni in tedesco, inglese, francese, belga e cinese<sup>66</sup>.

Il successo editoriale è stato certamente garantito anche dai contenuti del trattato che toccano tutte le applicazioni illusionistiche più avanzate: dalla rappresentazione prospettica di elementi architettonici anche molto complessi, alla rappresentazione di prospettive orizzontali, dalle macchine effimere agli altari e dalle scenografie ai progetti architettonici che chiudono il secondo volume. Il trattato, oltre a insegnare la prospettiva, rappresenta anche un vasto repertorio di idee architettoniche che possono essere declinate di volta in volta in applicazioni diverse; non di rado lo stesso Pozzo sostiene di aver realizzato uno stesso altare sia come macchina scenica che come altare a tutto tondo. Di sicuro effetto fu il sontuoso apparato grafico composto da 221 incisioni all'acquaforte che costituisce un corpus di eccezionale valore artistico oltre che descrittivo, tanto che i testi che le accompagnano paiono essere accessori, poco più di semplici didascalie<sup>67</sup>.

La prima parte del trattato si apre con gli avvisi ai principianti in cui Pozzo oltre a spiegare come dovrebbe leggersi l'opera consiglia di esercitarsi «nel Disegno e intelligenza di questa facultà, finche da

---

<sup>64</sup> Vagnetti 1979, p. 418; Camerota 2010, pp. 25-36.

<sup>65</sup> Lo studio prospettico faceva parte della formazione gesuitica sin dalla *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu* del 1599 in cui, grazie all'influenza del Clavio, la matematica e le sue applicazioni erano state inserite come materia di studio. Inoltre, numerosi padri della Compagnia di Gesù si cimentarono con successo durante il XVII secolo nella compilazione di importanti trattati dedicati a questo tema. Ricordiamo ad esempio: Francois d'Aguilion, Jean Du Breuil, Athanasio Kircher, Gaspard Schott e André Tacquet. Corradino 1996, pp. 63-73. Camerota 2010, pp. 25-36.

<sup>66</sup> Carta - Menichella, 1995, pp. 230-233; Corsi 2010a, pp. 93-100; Corsi 2010b, pp. 177-187.

<sup>67</sup> Vagnetti 1979, pp. 368-369.

ogni elevazione sappiate cavarne la sua pianta, e formar da essa lo spaccato o profilo [...] Poiche le piante e i profili danno a ciascuna parte delle Prospettive lo sfondato che le conviene»<sup>68</sup>.

Egli esprime così un aspetto fondamentale per l'attività di ogni quadraturista e cioè la capacità di progettare accuratamente l'architettura attraverso gli stessi strumenti, e gli stessi principi proporzionali, adottati dagli architetti per la progettazione delle architetture reali.

A questa segue la lettera «Al lettore, Studioso di Prospettiva» in cui il Pozzo presenta l'intenzione di comporre il secondo volume dell'opera e introduce i due modi che intende presentare: il primo, utilizzato nel primo volume, è una variante del metodo con punto della distanza – definita «Regola comune» – che oltre alle rappresentazioni in vera forma si avvale anche del loro disegno scorciato per costruire poi l'immagine prospettica vera e propria; il secondo, utilizzato nel secondo volume, e che lo stesso Pozzo dice di usare, è una variante della costruzione legittima – definita «più facile e universale dell'ordinaria e comune; benché questa sia il fondamento dell'altra» – che si avvale della intersezione in pianta e in alzato per realizzare l'immagine prospettica<sup>69</sup>.

Prima di vedere in dettaglio i due modi proposti dal Pozzo che, pur non essendo innovativi dal punto di vista teorico, mostrano delle caratteristiche personali<sup>70</sup>, presentiamo una tabella riassuntiva dei contenuti delle proposizioni del trattato. La sistematizzazione attuata delle proposizioni tiene conto dell'ordine in cui i temi vengono proposti nelle due parti del trattato e, al contempo, dei temi trattati. Emerge una generale coerenza nell'impianto dei due volumi dell'opera in cui il primo tema affrontato è la prospettiva a quadro verticale, cui seguono applicazioni scenografiche dello stesso tipo di prospettiva per poi giungere alle applicazioni di prospettiva a quadro orizzontale. Nella Parte II del trattato, a questi temi si unisce un cospicuo numero di progetti architettonici che spaziano dalla scala dell'altare a quella del collegio. Ciascuna Parte si apre con una proposizione in cui vengono presentati gli enti fondamentali dei metodi prospettici adottati, mentre in chiusura vengono inserite spiegazioni integrative. La Parte I appare generalmente organizzata in modo più rigoroso: tutte le parti costitutive dell'ordine architettonico vengono presentate per ciascun ordine in base alla loro complessità e, a differenza di quanto avviene nella Parte II, le piante e gli alzati necessari per realizzare le varie prospettive vengono sempre presentati e inseriti prima della rappresentazione prospettica che, quindi, appare chiaramente come conseguenza dei disegni precedenti.

---

<sup>68</sup> Pozzo 1693, Avvisi a i principianti.

<sup>69</sup> Il modo in cui Andrea Pozzo presenta i due modi è molto simile a quello adottato dal Vignola circa un secolo prima. Anche Vignola considera più semplice la costruzione che procede per intersezione di pianta e alzato ma più nobile quella che fa uso dei punti della distanza. I due autori però dimostrano di avere preferenze diverse poiché il Vignola preferisce il modo dei punti della distanza mentre Pozzo dice di adottare abitualmente il modo dell'intersezione di pianta e alzato. Barozzi - Danti 1583, p. 52.

<sup>70</sup> Vagnetti 1979, p. 369; Andersen 2006, pp. 386-388.

<b>Perspectiva pictorum et architectorum</b>		
<b>Parte Prima (1693) – La Regola comune</b>		
Figura	Descrizione	Tema
1	Descrizione degli enti fondamentali della costruzione prospettica attraverso i punti della distanza	Prospettiva a quadro verticale
2-7	Prospettiva di quadrati e parallelepipedi	
8-13	Prospettiva di piedistalli d'ordine tuscanico, dorico, ionico e corinzio	
14	Prospettiva di circonferenze	
15	Prospettiva di un fusto di colonna	
16-20	Prospettiva di basi d'ordine tuscanico, dorico, ionico, corinzio e attica	
21-25	Prospettiva di capitelli d'ordine tuscanico, dorico, ionico, corinzio e composito	
26-51	Prospettiva di trabeazioni e ordini tuscanico, dorico, ionico	
52-53	Colonna con fusto spiraliforme d'ordine composito e presentazione di tre modi per disegnare colonne spiraliformi. Tra le due tavole è inserita una tavola non numerata con le proporzioni degli ordini secondo Palladio e Scamozzi	
54-60	Prospettiva di ordine corinzio e sua applicazione ad un tabernacolo	
61-62	Descrizione della tecnica per progettare e realizzare macchine d'altare su teleri	Scenografia
63-71	Esempi di architetture per teatri sacri	
72-77	Esempi di scenografie teatrali	
78-80	Prospettiva dal sotto in su di una mensola	Prospettiva a quadro orizzontale
81-86	Prospettiva dal sotto in su di una colonna d'ordine corinzio	
87-88	Spiegazione del metodo da seguire per progettare una prospettiva dal sotto in su	
89-100	Esempi di prospettive dal sotto in su di soffitti e cupole	
s.n.	Spiegazione riguardante l'adozione di un unico punto di vista	
s.n.	Spiegazioni aggiuntive alle prime dodici figure	
<b>Parte Seconda (1700) – La Regola facilissima</b>		
1-3	Descrizione dei concetti di pianta, alzato e sezione	Prospettiva a quadro verticale
4-5	Descrizione degli enti fondamentali della costruzione prospettica attraverso l'intersezione di pianta e alzato	
6-10	Prospettiva di piedistalli e fusti di colonne	
11-14	Prospettiva di quadrati e circonferenze	
15	Spiegazione riguardante il posizionamento del piano di quadro in pianta e alzato	
16-26	Prospettive di varie composizioni di elementi architettonici e oggetti	
27-28	Prospettiva di basi di colonne	
29-31	Prospettiva di capitelli d'ordine corinzio, composito e "capriccioso"	
32-36	Prospettiva di trabeazioni d'ordine tuscanico, composito, ionico e di frammenti architettonici	
37-38	Descrizione della tecnica per progettare e realizzare scenografie	Scenografia
39-48	Esempi di scenografie sacre e profane	
49	Spiegazione riguardante il disegno di cupole da sotto in su	Prospettiva a quadro orizzontale
50-59	Esempi di prospettive dal sotto in su di soffitti e cupole	
60-82	Esempi di altari e sistemazione di absidi	Architettura
83-91	Progetti architettonici per chiese	
92-96	Pianta, alzato, sezione, prospettive della chiesa di San Fedele a Milano	
97-105	Esempi di dettagli architettonici: porte e finestre	
106-108	Esempi di dettagli architettonici: mensole	
109-110	Progetto architettonico per un collegio	
111-113	Esempi di scale e scalinate	
114-118	Esempi di fortificazioni	
s.n.	Spiegazioni riguardanti la pittura ad affresco e la preparazione dei colori	

## 2.1. La regola comune – I punti della distanza

La Figura prima della Parte I del trattato presenta le definizioni degli elementi caratterizzanti il modo dei punti della distanza: la «linea della terra o del piano», ovvero la linea di terra dove poggia l'edificio; la «linea orizzontale», sempre parallela alla prima e su cui si trovano il «punto dell'occhio» e il «punto della distanza».

Il modo proposto da Pozzo presenta delle caratteristiche che lo differenziano dal classico procedimento esemplificato dal Vignola circa un secolo prima. Per prima cosa eseguiamo la costruzione di un quadrato scorciato seguendo le indicazioni fornite dal Pozzo e vedremo poi come risolvere la definizione dello scorcio di elementi verticali attraverso l'esempio di un parallelepipedo.

La «Figura seconda. Modo di disegnare un quadro in prospettiva» del primo volume descrive la costruzione della prospettiva di un quadrato con due lati paralleli al piano di quadro attraverso l'uso dei punti della distanza. La prima operazione da compiere è il disegno della pianta in vera forma del quadrato **A** su un foglio diverso da quello su cui si esegue la costruzione prospettica, questo espediente è utile perché consente di usare questo disegno, opportunamente piegato, come una sagoma da appoggiare alla linea del piano per riportarvi direttamente le misure. Fatto ciò si imposta la prospettiva tracciando la linea dell'orizzonte, quella del piano e individuando sulla prima il punto dell'occhio **O** e, equidistanti, alla sua destra e alla sua sinistra i due punti della distanza **E<sub>1,2</sub>** (Fig. 24). Ora possiamo riportare sulla linea del piano, la traccia del piano orizzontale, la «Lunghezza» **CD** e la «Larghezza» **BC** del quadrato **A** (Fig. 25); tracciando la linea che congiunge il punto **D** con il punto della distanza **E<sub>2</sub>** si individua, nel punto **G**, la sua intersezione con la retta che congiunge il punto **C** al punto dell'occhio **O** individuando così la «Lunghezza» scorciata del quadrato. L'operazione descritta dal Pozzo è differente da quella comunemente utilizzata nel classico metodo dei punti di distanza poiché non utilizza la diagonale del quadrato per individuare lo scorcio della profondità, ma utilizza invece il punto **E<sub>2</sub>** per staccare su una retta ortogonale al quadro una misura riportata sulla traccia del piano orizzontale (Fig. 26). Definita la profondità scorciata è possibile definire la prospettiva del quadrato come richiesto nell'enunciato (Fig. 27).

Per realizzare la prospettiva di una serie di parallelepipedi a base quadrata faremo riferimento alla «Figura sesta. Modo di disegnare in prospettiva senza linee occulte» poiché qui è evidente un'altra caratteristica del modo proposto da fratel Pozzo. Disegniamo separatamente la pianta **B** e l'alzato **A** del parallelepipedo che vogliamo disegnare ed impostiamo la prospettiva come visto nella Figura seconda, riportando sulla linea del piano **X** la misura della «Larghezza» **MN** e ottenendo la prospettiva **E** della base quadrata sul piano orizzontale (Fig. 28); costruiamo ora su **N** una retta perpendicolare alla linea del piano **X**, chiamiamola **V**, e riportiamo qui l'altezza **FN** del parallelepipedo, congiungendo il punto

**F** con il punto dell'occhio **O** otteniamo lo scorcio dell'altezza (Fig. 29); sfruttando il parallelismo che caratterizza gli spigoli del parallelepipedo possiamo costruire la sua immagine geometrica completa (Fig. 30); infine, avendo rappresentato le basi e gli alzati scorciati possiamo costruire per intersezione tutti i parallelepipedi che desideriamo, tanto quelli allineati parallelamente al quadro quanto quelli che vi si allontanano in profondità (Fig. 31). La variante al modo con i punti di distanza proposta dal Pozzo che ci interessa evidenziare consiste nel rappresentare, oltre alla pianta e all'alzato in vera forma, anche le loro versioni scorciate, utilizzate come riferimenti per la costruzione dell'immagine prospettica; questo procedimento aiuta nella realizzazione di prospettive di soggetti architettonici più complessi come capitelli e trabeazioni perché consente di avere due viste prospettiche ausiliarie libere da altre costruzioni mentre si procede con il disegno della prospettiva desiderata.

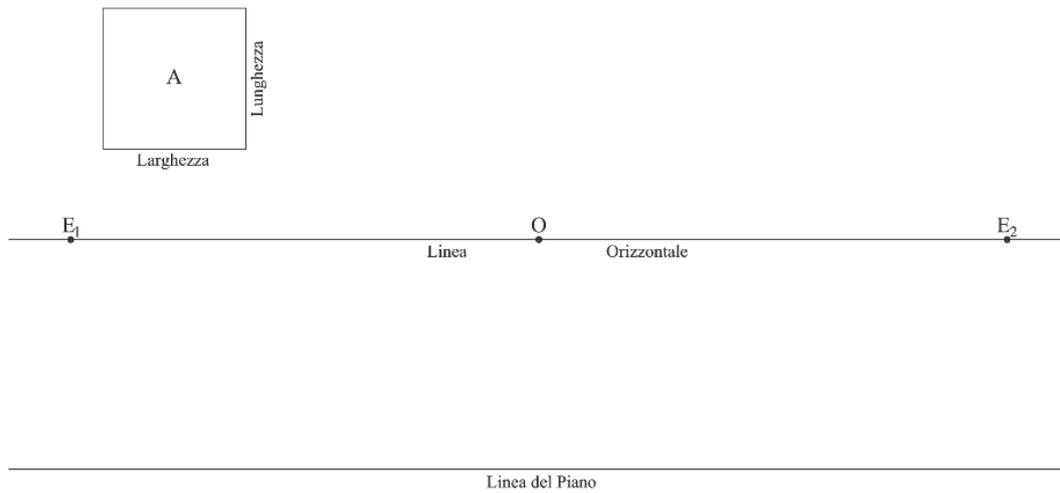


Fig. 24. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Parte I, Figura 2. Prima fase del disegno della prospettiva di un quadrato.

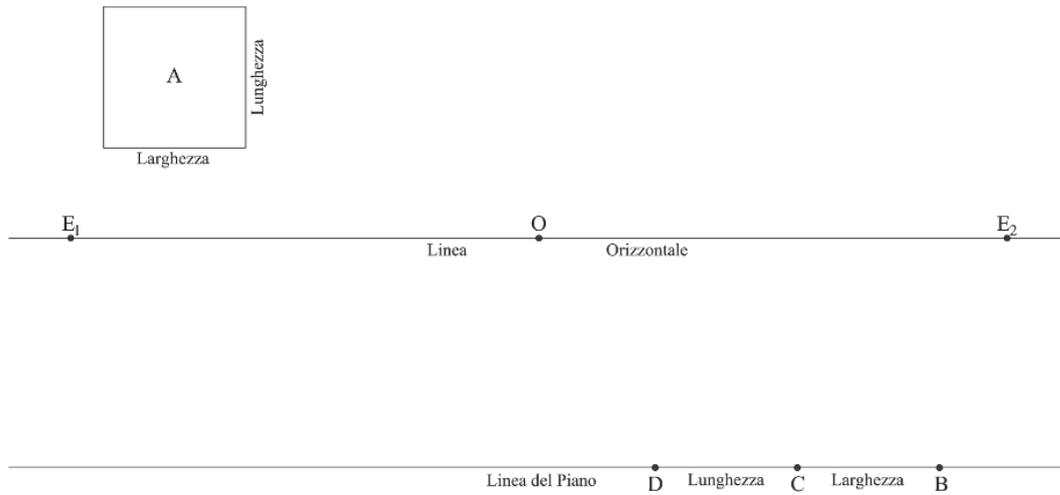


Fig. 25. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Parte I, Figura 2. Seconda fase del disegno della prospettiva di un quadrato.

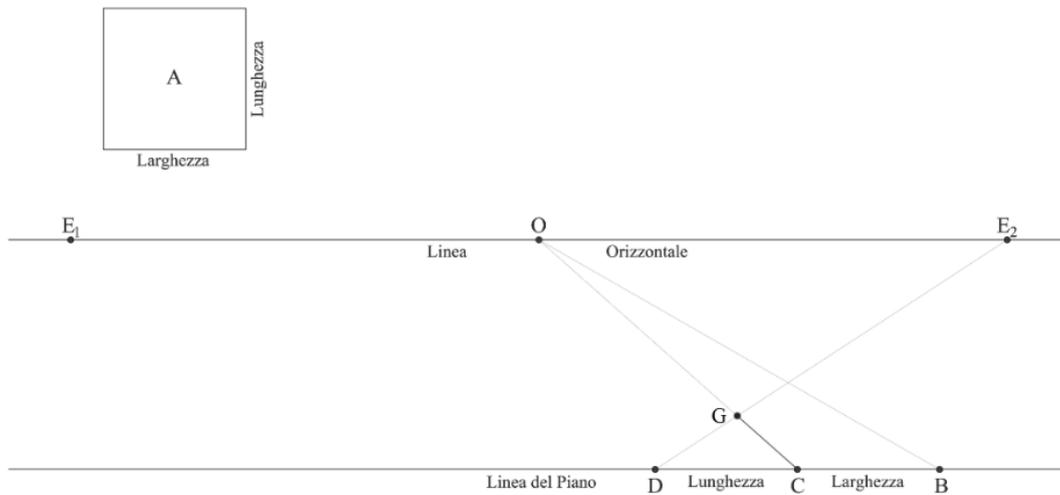


Fig. 26. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Parte I, Figura 2. Terza fase del disegno della prospettiva di un quadrato.

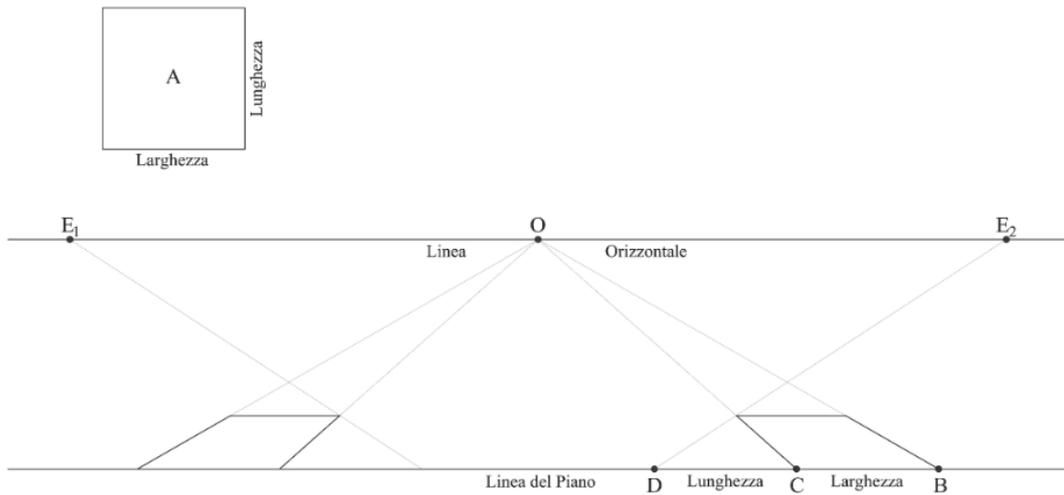


Fig. 27. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum, Parte I, Figura 2.*  
Quarta fase del disegno della prospettiva di un quadrato.

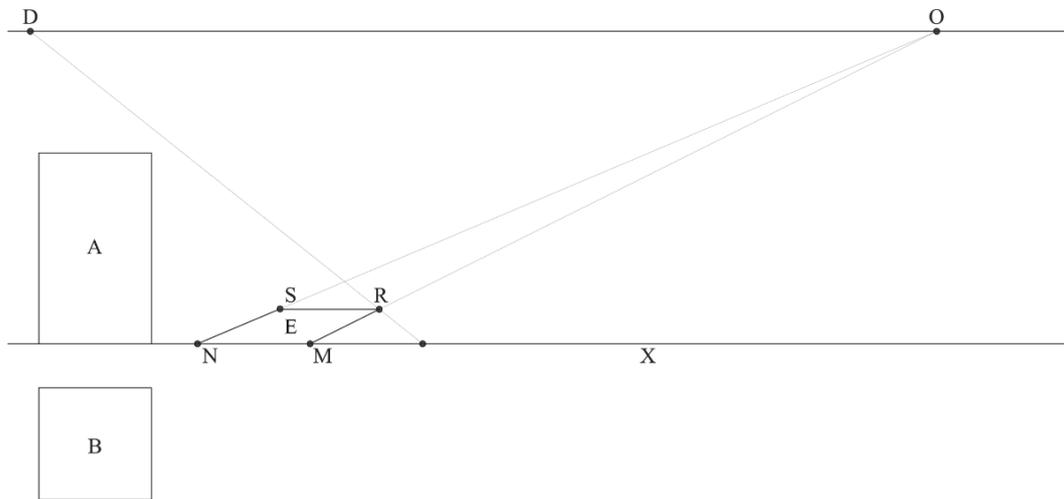


Fig. 28. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum, Parte I, Figura 6.* Prima fase del disegno della prospettiva di un parallelepipedo.

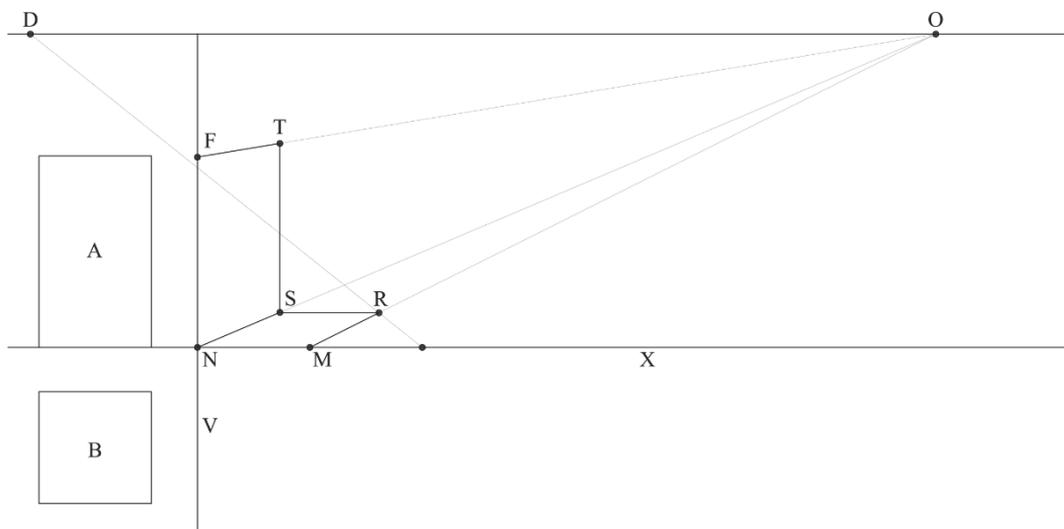


Fig. 29. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum, Parte I, Figura 6.*  
Seconda fase del disegno della prospettiva di un parallelepipedo.

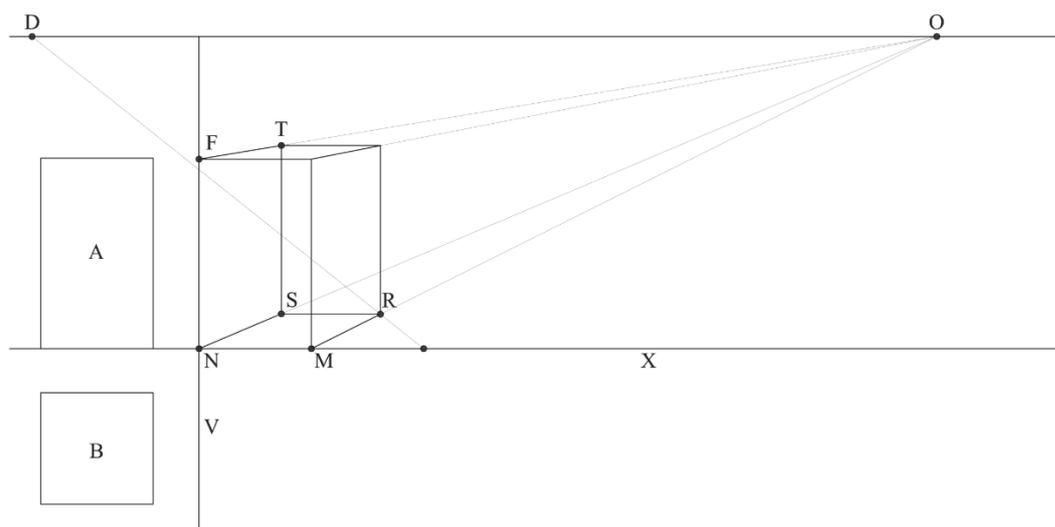


Fig. 30. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum, Parte I, Figura 6.*  
Terza fase del disegno della prospettiva di un parallelepipedo.

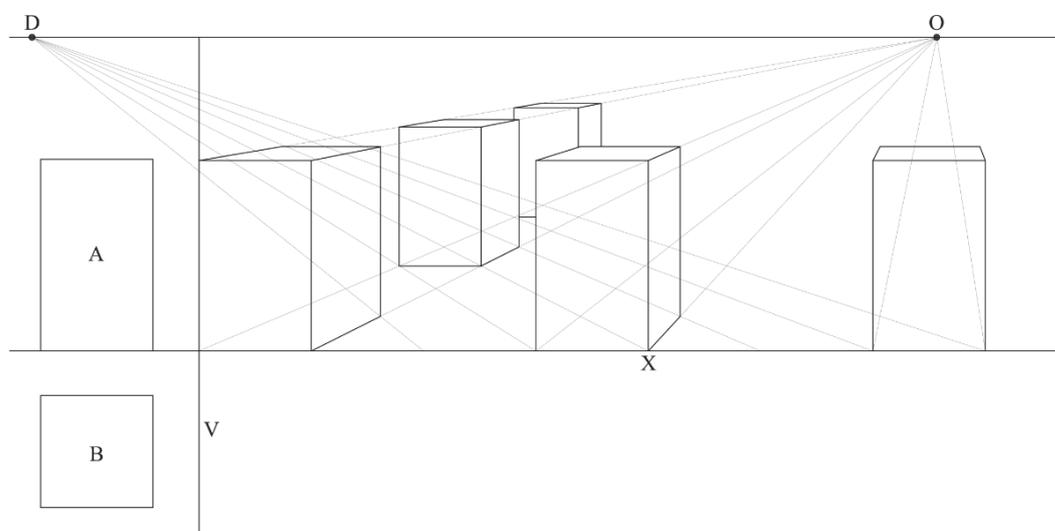


Fig. 31. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum, Parte I, Figura 6.*  
Quarta fase del disegno della prospettiva di un parallelepipedo.

## 2.2. La regola facilissima – Intersezione di pianta e alzato

Nella lettera «Al lettore» della Parte II del trattato si richiama nuovamente l'importanza di conoscere l'architettura e gli strumenti per rappresentarla – «pianta», «facciata», «profilo» e «spaccato»<sup>71</sup> – perché questi elaborati sono fondamentali per il modo che costruisce l'immagine prospettica attraverso l'intersezione di pianta e alzato.

Per descrivere questo secondo modo ci avvarremo della «Figura quinta. Come i pilastri passati si dispongono in pianta, & in proffilo per disegnarli in Prospettiva». La figura descrive la costruzione della prospettiva di quattro pilastri a base quadrata disposti su un impianto quadrato come potrebbe essere quello di una volta a crociera. Il Pozzo spiega che si dovranno rappresentare in pianta e in prospetto tre elementi: l'architettura della quale si vuole costruire la prospettiva, il punto dell'occhio e la «superficie, ò cristallo», cioè il piano di quadro. Dunque, **A** sarà la rappresentazione in pianta dove **EG** rappresenta il piano di quadro, **O** l'occhio e **MNRS** il piano orizzontale di riferimento, mentre **P** sarà la rappresentazione in prospetto dove il quadro è ora **HL**, l'occhio è **I** e il piano orizzontale è visto di profilo nella linea **MN** (Fig. 32). Prima di procedere alla intersezione della piramide visiva con il piano di quadro si deve predisporre un foglio **KTVX** che abbia all'incirca le dimensioni di **EG** e **HL**, sul quale tracciamo un sistema di riferimento ortogonale costituito da un'asse di simmetria verticale passante per **Y**, punto dell'occhio della prospettiva, e una retta orizzontale **KT**, linea del piano dell'immagine prospettica: su questo foglio disegneremo la prospettiva. Eseguiamo ora, sia nella pianta **A** che nel prospetto **P**, l'intersezione dei raggi visuali con il quadro utilizzando quelli che Pozzo rappresenta come degli spaghi tesi dalle rispettive proiezioni del centro di proiezione (Fig. 33). Individuate tutte le intersezioni, utilizzando un compasso, le trasportiamo sul foglio **KTVX** utilizzando le due rette ortogonali precedentemente tracciate come sistema di riferimento e otteniamo per coordinate la prospettiva del sistema dei quattro pilastri i cui vertici inferiori vengono denominati **1** mentre i superiori **2** (Fig. 34).

Questo secondo procedimento fa riferimento alla costruzione legittima brunelleschiana ed in particolar modo alla versione descritta da Piero della Francesca nel terzo libro del *De Prospectiva Pingendi* dal quale sembra ereditare anche l'uso di fili per materializzare le operazioni di proiezione e sezione sul piano di quadro.

<sup>71</sup> Pozzo 1700, Figure 1-3.

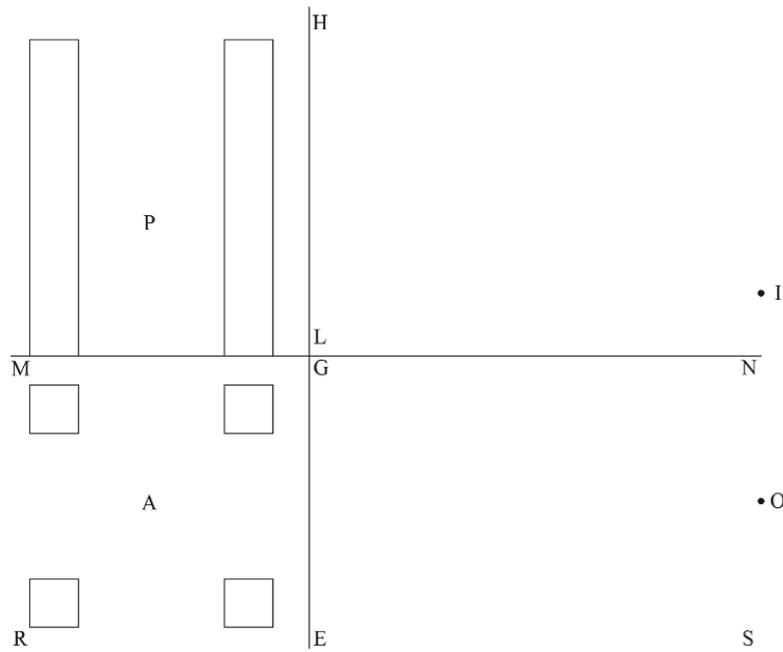


Fig. 32. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Parte II, Figura 5.  
Prima fase del disegno della prospettiva di una serie di pilastri.

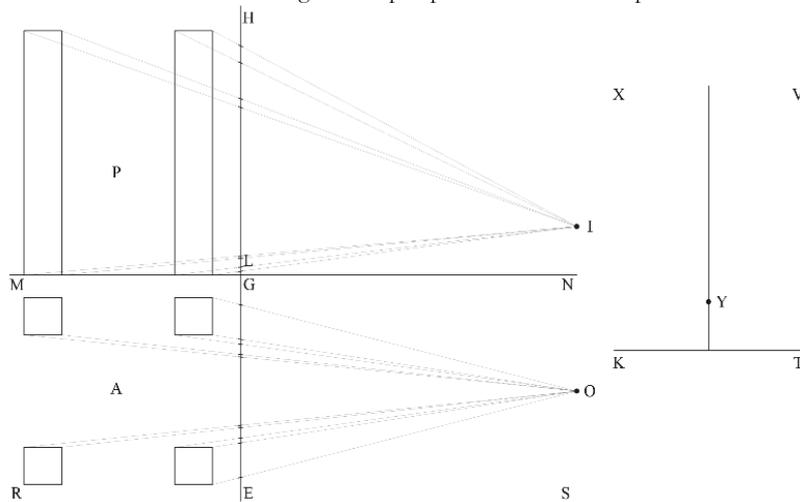


Fig. 33. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Parte II, Figura 5.  
Seconda fase del disegno della prospettiva di una serie di pilastri.

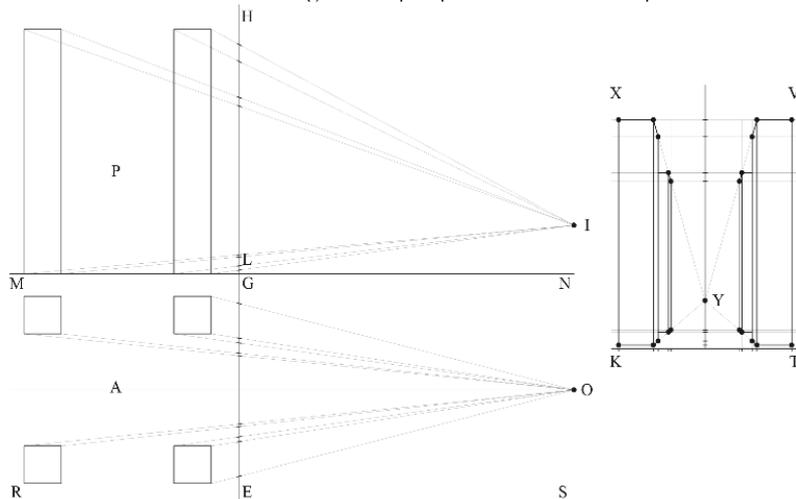


Fig. 34. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Parte II, Figura 5.  
Terza fase del disegno della prospettiva di una serie di pilastri.

### 2.3. La *graticolazione prospettica* – Il trasporto delle opere

Le ultime sette figure della Parte I del trattato sono dedicate all'*Allegoria dell'opera missionaria dei Gesuiti* e si chiudono con la Figura 100 che illustra il modo di realizzare la «graticola» necessaria per trasportare una quadratura su una superficie voltata. La tecnica del Pozzo consiste nello stendere all'imposta della volta una griglia di corde tra di loro ortogonali in modo tale da costituire una scacchiera quadrata che, attraverso espedienti pratici come torce e funi tese, viene proiettata sulla superficie della volta<sup>72</sup>. Una analoga griglia in scala ridotta è rappresentata sul bozzetto dell'opera che quindi viene trasportata adattandone il disegno alla griglia deformata. Ulteriori cavi potevano essere poi lasciati pendere dal centro della volta per controllare la convergenza delle rette ortogonali al piano di quadro, come gli assi di colonne e spigoli di pilastri, verso il punto centrale della prospettiva. L'uso della graticola era ben nota e praticata ampiamente per la realizzazione di immagini anamorfiche ma, nel caso specifico delle superfici voltate, era resa più complessa dalla deformazione subita dalla proiezione delle corde trasversali all'asse della volta che da linee rette si trasformano in archi di ellisse sempre più deformati man mano che i piani cui appartengono formano angoli minori con il piano orizzontale di imposta della volta (Fig. 35).

Variazioni di questa tecnica vengono proposte da autori che abbiamo già citato tra cui Egnazio Danti<sup>73</sup> e Abraham Bosse<sup>74</sup>. Ferme restando le differenze nella disposizione dei cavi ciò che accomuna le tecniche proposte dal Danti, dal Bosse e da Andrea Pozzo, è l'idea di materializzare nello spazio reale gli elementi fondamentali della prospettiva e costruire un sistema di segni sulla volta da usare successivamente come guida in fase di stesura definitiva dell'opera.

---

<sup>72</sup> Casale 1999, pp. 93-104; Bartoli - Fossi 2006, pp. 61-74; Camerota 2014, pp. 159-166; Salvatore 2020, pp. 95-108.

<sup>73</sup> Barozzi - Dani 1583, p. 89.

<sup>74</sup> Bosse 1653, pp. 54-55; Tavole 14-15.

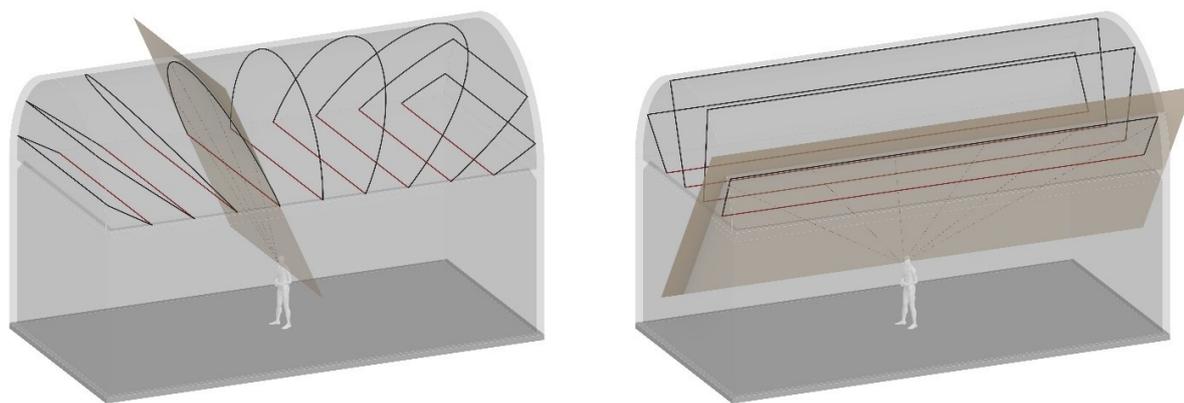


Fig. 35. Modello tridimensionale dimostrativo della tecnica della graticola enunciata da Andrea Pozzo.

### 3. Le opere

La terza parte di questo studio è interamente dedicata all'analisi e all'interpretazione dei tre cicli realizzati a Mondovì, Roma e Vienna e alle loro relazioni con l'opera teorica di Andrea Pozzo, presentata nei capitoli precedenti. I tre cicli sono presentati in ordine cronologico, nell'idea che questo aiuti l'identificazione di una possibile evoluzione nel modo di affrontare grandi cicli pittorici durante la carriera del fratello gesuita. Ognuno viene dapprima presentato attraverso informazioni storiche, successivamente suddiviso nei suoi elementi costituenti, rilevati e restituiti tridimensionalmente, e poi ricomposto per meglio valutare l'apporto di ogni elemento e come le loro relazioni contribuiscano al valore finale dell'insieme.

#### 3.1. L'esordio monregalese nella chiesa di San Francesco Saverio

L'attività di Andrea Pozzo a Mondovì è stata oggetto di approfonditi studi e interpretata alla luce dei soggiorni a Genova (1671-72) e Torino (1677-80). Questo periodo vide un'estesa attività tra Liguria e Piemonte del fratello gesuita e coincise con un momento di maturazione stilistica e di sintesi tra gli influssi dei diversi ambienti culturali con cui Pozzo era venuto in contatto. L'opera monregalese manifesta, infatti, tanto le influenze del quadraturismo padano quanto le esperienze delle cappelle dei Sacri monti, tanto l'esperienza del quadraturismo genovese e la ricerca di coerenza architettonica di Giulio Benso quanto l'eredità delle architetture del Tibaldi – le colonne libere del San Fedele – e quella dei modelli di altari veneziani sul tipo dei Santi Giovanni e Paolo cui contribuirono Mattia Carneri e Baldassarre Longhena.

Il cantiere della chiesa di San Francesco Saverio (poi della Missione) a Mondovì iniziò nel 1665 sotto la guida dell'architetto Giovenale Boetto e dopo circa dieci anni la chiesa era terminata a rustico, comprese le volte e la copertura. Importanti modifiche furono apportate in corso d'opera: già nel 1666 si decise di trasformare l'abside poligonale in un vaso a impianto semicircolare e significativi interventi furono effettuati sul sistema delle volte e delle aperture. Le prime tracce del coinvolgimento di Andrea Pozzo nelle vicende monregalesi risalgono al 1674 ma fu solo ad agosto del 1675 che il fratello trentino poté recarsi a Mondovì per il primo sopralluogo e l'impostazione del progetto con cui intendeva «ricoprire in parte almeno i difetti»<sup>75</sup> della volta della chiesa che gli parve «di tal rigoglio e sì poca eguaglianza e proporzione, che deformava tutta la fabbrica»<sup>76</sup>. Il progetto ideato da Pozzo consiste nel

---

<sup>75</sup> Pascoli 1736, p. 249.

<sup>76</sup> Benvenuti 1912, p. 219.

primo tentativo di tradurre in un intervento permanente le esperienze fatte a Milano con l'allestimento di apparati effimeri, l'esordio di quel modo progettuale che porterà il fratello trentino a Roma e, successivamente, a Vienna.

L'attività di Pozzo e dei tre collaboratori che risultano in cantiere con lui si svolse prevalentemente tra la primavera del 1676 e l'autunno del 1677 ma non si può escludere che proseguì sino all'inaugurazione della chiesa in occasione della Pasqua del 1678. Dai registri di cantiere si desume che Pozzo e la sua squadra iniziarono a lavorare dall'abside, procedendo poi lungo la navata e che per ultima venne realizzata la macchina d'altare in teleri lignei.

L'impronta di Andrea Pozzo sulla chiesa monregalese non si limita alla realizzazione dell'apparato decorativo ma, come noto, investe l'architettura stessa dell'invaso. Risalgono infatti al periodo tra il 1674 e il 1677, quindi anche durante la realizzazione degli affreschi, importanti modifiche architettoniche riconducibili a richieste del Pozzo: ampliamento della finestra nella controfacciata e delle finestre laterali, modifiche nella geometria delle volte che vengono appiattite, e alle colonne a tutto tondo che segnano lo spazio e, infine, il rifacimento degli arconi trasversali che ritmano la navata in profondità, scandendola come una sequenza di quinte teatrali illuminate lateralmente<sup>77</sup>.

I riferimenti architettonici dell'intervento di Pozzo a Mondovì possono essere individuati nel modello della chiesa del San Fedele di Pellegrino Tibaldi a Milano, che si ritrova anche nel *Perspectiva pictorum et architectorum*, e nella scansione dell'impianto di Santa Maria in Campitelli di Carlo Rainaldi a Roma<sup>78</sup> ma schemi analoghi a quelli introdotti a Mondovì, con l'alternanza di compressioni e dilatazioni, si trovano anche in progetti di Andrea Pozzo purtroppo rimasti irrealizzati, come quello per Sant'Apollinare a Roma mentre, ancora, il tema della colonna libera a scandire la progressione spaziale potrebbe essere derivata da alcuni progetti genovesi<sup>79</sup>.

Dopo l'intervento di Pozzo, la chiesa monregalese si presenta come la trasposizione figurativa dell'opera di Francesco Saverio, delle sue virtù e del messaggio di evangelizzazione della Compagnia di Gesù<sup>80</sup>.

Il ciclo si basa sulla bolla di canonizzazione di Francesco Saverio emanata da papa Urbano VIII nel 1623 e deve essere letto in senso longitudinale, dall'ingresso verso l'abside, in una successione di episodi e allegorie che invitano il fedele alla partecipazione spirituale con la vicenda del santo. La messa in scena complessiva è quella di una festa, la celebrazione di San Francesco Saverio e della sua opera, in forma di un concerto che si svolge sotto lo sguardo di Sant'Ignazio, rappresentato in un busto nella

<sup>77</sup> Dardanella 1995, pp. 24-27; Dardanella 2009b, pp. 47-58; Canavesio 2010, pp. 39-59; Pigozzi 2010, pp. 136-140.

<sup>78</sup> Dardanella 2010b, pp. 256-258.

<sup>79</sup> Bösel 2010, pp. 249-251.

<sup>80</sup> Pfeiffer 2010a, pp. 11-27.

controfacciata. Testimoni della missione del santo sono le allegorie dei quattro continenti allora conosciuti, un tema che verrà riproposto anche a Roma. Il ciclo si conclude nell'abside con l'episodio del battesimo della principessa asiatica Neachile, che intende rappresentare l'auspicio per la conversione di tutti i popoli di quel continente, e l'apparizione miracolosa di San Francesco Saverio in levitazione all'interno della macchina d'altare.

Per procedere alla restituzione critica delle architetture illusorie protagoniste del ciclo, è stato condotto il rilievo integrato della chiesa con tecnica laser scanner e fotogrammetrica che permettono di ottenere sia un'elevata accuratezza metrica delle misurazioni che una efficace resa del dettaglio delle superfici affrescate<sup>81</sup> (Figg. 36-37).

---

<sup>81</sup> Il rilievo integrato della chiesa di San Francesco Saverio si è svolto tra il 13 e il 16 giugno 2021 ed è stato condotto nell'ambito delle attività del progetto. Alle riprese hanno partecipato Matteo Flavio Mancini, Leonardo Baglioni e Sofia Menconero. Si ringrazia il Comune di Mondovì per aver permesso le attività e aver contribuito ai costi di vigilanza.

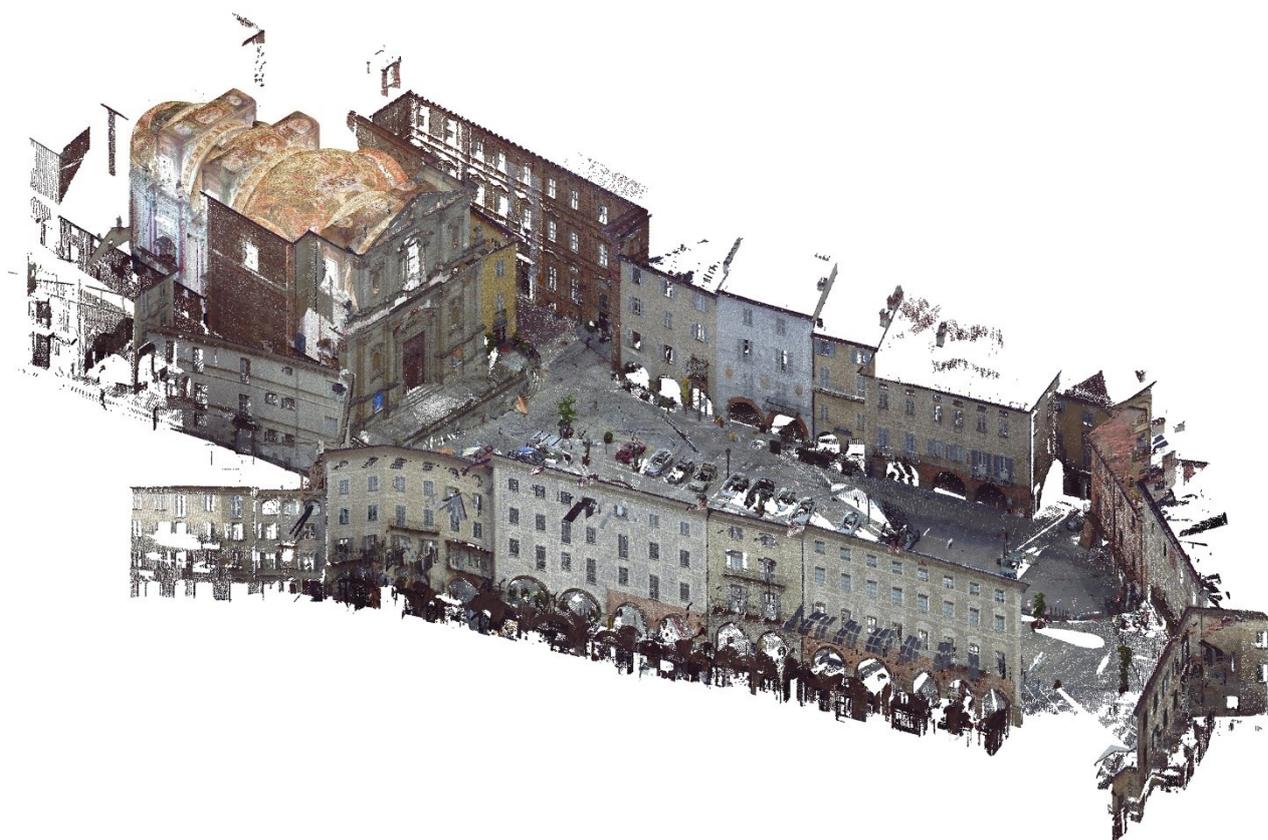


Fig. 36. Rilievo scanner laser della chiesa di San Francesco Saverio (della Missione), Mondovì.



Fig. 37. Ortofoto del rilievo fotogrammetrico delle volte della chiesa di San Francesco Saverio (della Missione), Mondovì.

### 3.1.1. *San Francesco Saverio battezza la principessa Neachile*

L'episodio raffigurato nel catino absidale è una delle numerose conversioni operate da Francesco Saverio nella sua missione nelle Indie e in Estremo Oriente e viene presentata come una scena teatrale, incorniciata da tendaggi scenici e personaggi che, gesticolando animatamente, indirizzano l'osservatore verso l'atto del battesimo al centro della composizione. La scelta di rappresentare una scena della vita del santo nel catino absidale che, come ogni spazio sferico allude al cielo, è una novità iconografica mai adottata prima e rappresenta l'unità tra azione terrena e mondo celeste<sup>82</sup>.

I riferimenti formali della composizione del *Battesimo* sono individuabili nel modello della *Cena in casa di Levi* di Paolo Veronese e nelle ampie figurazioni nelle chiese genovesi. La scena è infatti ambientata su un podio curvilineo incorniciato da un portico di archi a serliana sorretto da otto colonne tuscaniche che riecheggiano i cortili genovesi e le esperienze per pale d'altare e lunette sperimentate dallo stesso Pozzo nei suoi soggiorni liguri e piemontese<sup>83</sup>.

Per comprendere la genesi di questa composizione è utile un confronto con il bozzetto a olio conservato a Trento, presso il Castello del Buonconsiglio. La tela, un olio di cm 87x118, raffigura la scena poi trasportata sul catino con alcune differenze: le figure non sono ancora abbigliate all'orientale e, soprattutto, la composizione prevede un'ulteriore rampa di scale parallela al portico tuscanico che sale verso destra<sup>84</sup>. Questo dettaglio è andato perso nella trasposizione ad affresco, forse per necessità di sintesi, ma certamente la sua assenza favorisce il rapporto con lo spazio reale della chiesa non alludendo all'esistenza di ulteriori ambienti ai lati della scena del *Battesimo*. Una particolare osservazione va inoltre fatta per l'elemento della balaustra. Questa appare come un elemento orizzontale nel bozzetto, pertanto parallelo al portico tuscanico, ma viene tradotto in un parapetto curvilineo nel catino monregalese, come se si trattasse di un elemento in vera forma, appartenente alla superficie reale dell'abside, un elemento che, dunque, non subisce il processo di proiezione prospettica. Non esiste infatti alcun punto di vista nella chiesa da cui il parapetto appaia orizzontale, e quindi parallelo al portico, come sembra concepito nel bozzetto. In questa circostanza Pozzo sembra adottare questa soluzione per evitare di introdurre aberrazioni prospettiche che sarebbero state evidentissime per tutte le figure del primo piano (Fig. 38).

L'affresco è stato dapprima restituito tridimensionalmente al tratto per entrare in contatto con l'opera, i suoi dettagli e il gesto artistico. Da questa operazione non è emersa la presenza di griglie per il

<sup>82</sup> Pfeiffer 2010b, pp. 91-108.

<sup>83</sup> Dardanelli 2009b, pp. 61-62.

<sup>84</sup> Dardanelli 2009a, pp. 198-199.

trasporto che pure devono essere state utilizzate per il passaggio da bozzetto ad affresco<sup>85</sup>. Lo stesso approccio ha permesso di ricercare elementi utili alla restituzione prospettica dello spazio illusorio in relazione allo spazio reale della chiesa. Questa ricerca ha però evidenziando l'assenza di elementi utili per una ricostruzione attendibile dei piani di profondità e della morfologia di gran parte della composizione architettonica. Inoltre, è emersa un'impostazione della scena che prevede una serie di elementi di cesura tra lo spazio reale e quello della rappresentazione: è il caso degli ampi tendaggi, dei fusti di colonne accennati in primo piano e della balaustra che, di fatto, costituiscono una cornice che racchiude l'opera (Fig. 39). L'affresco risulta quindi la trasposizione in scala di una scena concepita in uno spazio a sé stante che non dialoga direttamente con lo spazio reale della chiesa.

In base a queste evidenze si è deciso di operare la ricostruzione del punto di vista privilegiato ma di non proporre una ricostruzione tridimensionale completa dell'opera che sarebbe stata ampiamente congetturale. A tal scopo, sono stati ricostruiti alcuni piani proiettanti verticali e il piano proiettante orizzontale che passa per gli abachi dei capitelli tuscanici e si è verificato che la loro intersezione individua un punto di vista privilegiato che corrisponde al centro della volta principale del soffitto, quella che accoglie l'*Apoteosi di San Francesco Saverio* (Fig. 40).

---

<sup>85</sup> Durante i restauri eseguiti dal 2004 al 2006 sono state individuate tracce di diverse tecniche di trasporto: spolvero, incisione diretta e indiretta e quadrettatura. Rava 2010, pp. 217-220.



Fig. 38. Andrea Pozzo, olio su tela, bozzetto per il *San Francesco Saverio battezza la principessa Neachile*. Trento, Castello del Buonconsiglio, inv. MN13 (Credit: Castello del Buonconsiglio, Trento, la ristampa o duplicazione con ogni mezzo è vietata).



Fig. 39. Andrea Pozzo, *San Francesco Saverio battezza la principessa Neachile*. Mondovì, abside della chiesa di San Francesco Saverio.

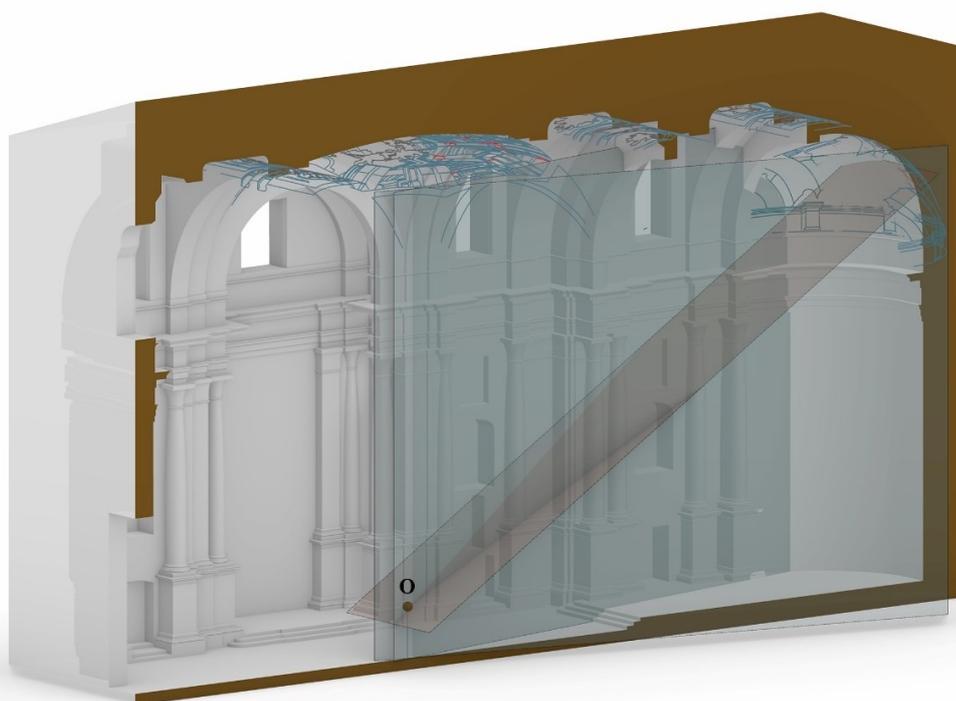


Fig. 40. Individuazione del punto di vista privilegiato del catino absidale della chiesa di San Francesco Saverio.

### 3.1.2. L'apoteosi di San Francesco Saverio

L'apoteosi di San Francesco Saverio, accompagnato in cielo da angeli musicanti, avviene davanti lo sguardo delle allegorie dei continenti, a significare la partecipazione globale alla vicenda del santo e che qui, per la prima volta nella storia, vede tali allegorie raffigurate nei pennacchi di una cupola, sebbene si tratti di una cupola illusionistica<sup>86</sup>. Ulteriori figure angeliche sembrano muoversi verso lo spazio reale della chiesa a significare la congiunzione tra mondo celeste e mondo terreno<sup>87</sup>.

La scena è ospitata in un tiburio ottagonale scoperto, caratterizzato da otto colonne corinzie come quelle della navata della chiesa e posate su mensole dal profilo curvilineo. L'ottagono è irregolare, approssimativamente simmetrico rispetto agli assi longitudinali e trasversali, e si innesta su un sistema di lunette e pennacchi dalla incerta configurazione geometrica e scarsa coerenza stereometrica. Tra le colonne del tiburio Pozzo inserisce tre diverse tipologie di affaccio: lungo i lati più lunghi dell'ottagono una serliana corinzia introduce dei balconi mistilinei che sottolineano così l'asse longitudinale, confermandone la primaria importanza (a); sui lati diagonali dell'ottagono, i più corti della figura impostata da Pozzo, si trovano dei semplici affacci con balaustra lineare (b); sui lati paralleli all'asse della chiesa una serliana corinzia, analoga alla precedente ma con intercolumni laterali minori, immette su balconi dal profilo rettangolare e oggetto minore rispetto a quelli curvilinei della prima soluzione (c). Tanto le mensole curvilinee che i risalti della trabeazione sono fortemente aggettanti e spezzano energeticamente la composizione dovendo accogliere le colonne a tutto tondo che richiamano la finitura a Rosso di Francia delle colonne reali della chiesa (Fig. 41).

Un parallelo con questa composizione architettonica può essere rintracciato nel *Perspectiva pictorum et architectorum*, nella Figura 92 della Parte I, in cui Pozzo presenta un esempio di cupola ottagonale che però viene disegnata fino all'altezza del tamburo, priva della calotta. Immaginando l'affresco privo delle colonne aggettanti a tutto tondo, oltre alla forma geometrica dell'impianto questo possibile modello riproduce esattamente gli affacci presenti sui lati diagonali dell'ottagono monregalese (Fig. 42).

Il primo approccio all'opera è stato anche in questo caso il suo ridisegno tridimensionale al tratto che ha permesso di definire i contorni apparenti degli elementi architettonici principali e quelli dei gruppi di figure nonché, in alcuni punti, l'individuazione di segni riconducibili alla graticola utilizzata per il trasporto dell'opera. Sono ampiamente presenti tracce a carboncino utiliz-

<sup>86</sup> Solitamente i pennacchi delle cupole ospitano le raffigurazioni degli Evangelisti o dei Padri della Chiesa.

<sup>87</sup> Pfeiffer 2010b, p. 68.

zato per tratteggiare linee di costruzione dei dettagli mentre, in corrispondenza del sommoscavo delle colonne visibili, sono leggibili segni di incisione diretta da ricondurre al tracciamento dei centri e delle circonferenze che individuano i collarini dei fusti<sup>88</sup>. Queste tracce sono verosimilmente state tracciate con strumenti simili a compassi o da stili metallici legati a cordini, secondo un approccio tecnico al trasporto dei bozzetti più tradizionale, permesso dalla geometria pressoché piana delle superfici, rispetto al metodo della «graticola» che Pozzo andrà poi perfezionando nella sua carriera (Fig. 43).

Successivamente, grazie alla ricostruzione dei piani proiettanti verticali di alcuni spigoli del tiburio, è stato individuato il punto di vista privilegiato dell'opera. La sua posizione risulta eccentrica, come sarà più avanti anche per le molte finte cupole realizzate da Pozzo e dalla sua scuola, e cade nella prima campata della chiesa verso l'ingresso. Questa posizione porta immediatamente lo sguardo del visitatore verso l'alto, introducendo un asse verticale che contrasta con il sistema di quinte sceniche rappresentate dal susseguirsi degli archi trasversali delle campate e tende a centralizzare l'impianto altrimenti puramente longitudinale della navata. Inoltre, lo scorcio prospettico indotto da questa scelta nasconde quasi metà del tiburio che appare occluso dalle volte reali della chiesa. Un espediente che suggerisce implicitamente all'osservatore di procedere nel suo percorso per provare a scoprire la parte nascosta della composizione (Fig. 44).

Le volte secondarie di raccordo della navata, che furono trasformate da botti longitudinali in porzioni pressoché piane trasversali su richiesta di fratel Pozzo, accolgono degli sfondati illusionistici costituiti da cassettonati con oculi traforati sorretti da travi rettilinee posate su mensole dal profilo curvilineo. Sebbene a prima vista le tre voltine possano apparire identiche, esse mostrano alcune differenze: i primi due sfondati presentano travi accoppiate, un oculo centrale di forma mistilinea e oculi laterali ottagonali; il terzo sfondato, di dimensioni inferiori e posto a una quota leggermente inferiore ai precedenti, presenta travi singole, oculo centrale ottagonale adattato in un rettangolo trasversale rispetto alla navata e oculi laterali leggermente ellittici.

Grazie a operazioni di modellazione tridimensionale analoghe a quelle precedentemente descritte sono state ricostruite le posizioni dei punti di osservazione privilegiata di questi sfondati secondari per inserirli all'interno del percorso dell'osservatore. Dalla restituzione è emersa la presenza di due diversi punti di osservazione: il primo, coincidente con quello individuato per l'affresco del catino absidale, a cui si riferiscono le prime due voltine, quelle adiacenti alla volta che accoglie l'*Apoteosi*; il secondo, appena all'interno della campata di riferimento della terza voltina, adiacente al catino absidale. Entrambi i punti adottati sono ancora una volta eccentrici ri-

<sup>88</sup> I rilievi eseguiti in occasione dei restauri degli affreschi hanno mostrato una estesa presenza di segni riconducibili alla «graticola» prospettica. Dardanello 2010a, pp. 194-195, 199.

spetto alle prospettive cui si riferiscono confermando l'impostazione prospettica e percettiva generale dell'intervento (Fig. 45).

Grazie all'individuazione dei punti di vista privilegiati e, quindi, dei centri di proiezione adottati per ciascuna parte dell'intervento è stato possibile restituire tridimensionalmente lo spazio illusorio rappresentato sulle volte della chiesa monregalese.

Nello specifico, seguendo il metodo di Pozzo secondo cui le prospettive a quadro orizzontale vanno considerate come delle normali prospettive a quadro verticale, sono stati individuati i punti della distanza ed è stata restituita l'altezza **AB** del fusto delle colonne grazie ai cerchi che ne identificano il sommoscapo e l'imoscapo. Il resto dell'ordine architettonico è stato ricostruito in accordo con le proporzioni dell'ordine corinzio del Vignola, che Pozzo indica come le più comunemente adottate, e verificato rispetto alla proiezione di punti notevoli della prospettiva affrescata (Fig. 46).

La restituzione tridimensionale delle architetture illusorie affrescate sulla volta della chiesa di San Francesco Saverio ha evidenziato l'adozione da parte di Pozzo di un ordine corinzio proporzionato secondo gli stessi rapporti di quello adottato nella navata della chiesa, ad eccezione del piedistallo che nel caso dell'architettura reale è significativamente più slanciato. La presenza stessa delle colonne e del motivo della serliana è da considerarsi come tema unificante i diversi interventi nella chiesa<sup>89</sup>.

L'alternanza delle tre diverse soluzioni di affaccio presenti nel tiburio, secondo uno schema a-b-c-b-a-b-c-b, comporta per i moduli più semplici (b) l'adozione di un arco leggermente ellittico per mantenere la sua chiave alla stessa altezza di quelle delle serliane adiacenti del tipo (a) e (c). Lo spessore dell'architettura illusoria del tiburio occupa praticamente tutto lo spazio disponibile sopra gli arconi della campata mentre le superfici di raccordo tra la volta quadrata e l'imposta ottagonale, che passa immediatamente sopra alla chiave degli arconi, presentano un'alternanza di pennacchi irregolari e lunette di sezione curvilinea. Tale soluzione di raccordo, che già dal vivo suggerisce qualche riflessione data l'asimmetria della composizione, presenta nella ricostruzione tridimensionale tutte le difficoltà di una scelta che dal punto di vista costruttivo e stereometrico è decisamente poco ortodossa e denuncia, potremmo dire, una maturità non ancora pienamente raggiunta nel risolvere le aree di interferenza tra architetture reali e illusorie da parte di Andrea Pozzo.

Pozzo appare adottare un rapporto proporzionale semplice per quanto riguarda le relazioni dimensionali tra architettura reale e illusoria. Il tiburio, infatti, si eleva di circa m 10 al di sopra del cervello della volta della chiesa, un'altezza pari a metà di quella del cervello della volta che quindi permette all'architettura illusoria di aumentare di circa metà l'altezza complessiva dello spazio della

---

<sup>89</sup> Pigozzi 2010, 150-152.

chiesa. Tale misura è peraltro molto simile, leggermente inferiore per l'esattezza, a quella dell'ordine corinzio che scandisce la navata.

Infine, gli sfondati prospettici secondari si sviluppano in altezza senza instaurare una precisa relazione con gli orizzontamenti del tiburio<sup>90</sup> (Fig. 47).

---

<sup>90</sup> Dardanella 2010a, pp. 194-210.



Fig. 41. Andrea Pozzo, *Apoteosi di San Francesco Saverio*. Mondovì, volta della chiesa di San Francesco Saverio.

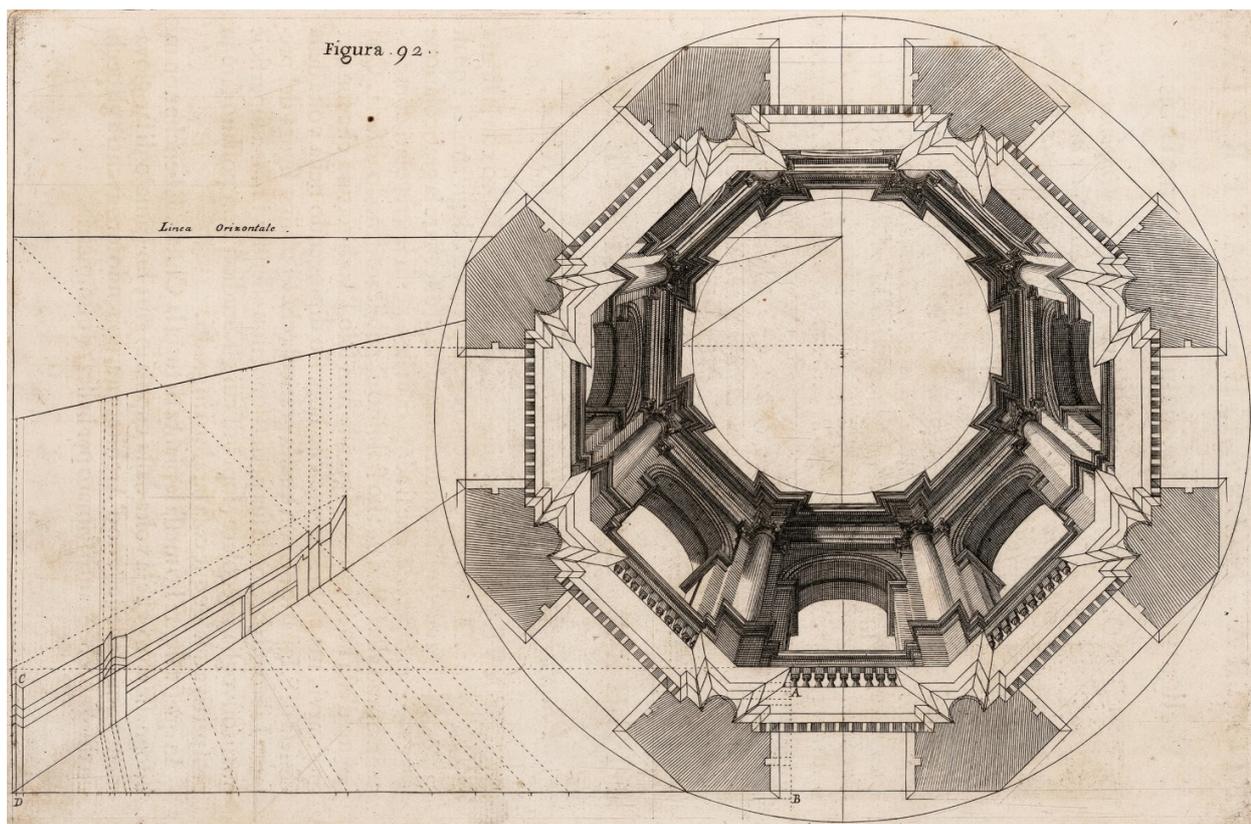


Fig. 42. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Parte I, Figura 92.



Fig. 43. Segni di costruzione ancora leggibili sulla volta: a sinistra, la *graticola*; al centro, disegno a carboncino; a destra, incisioni dirette per il tracciamento di circonferenze.

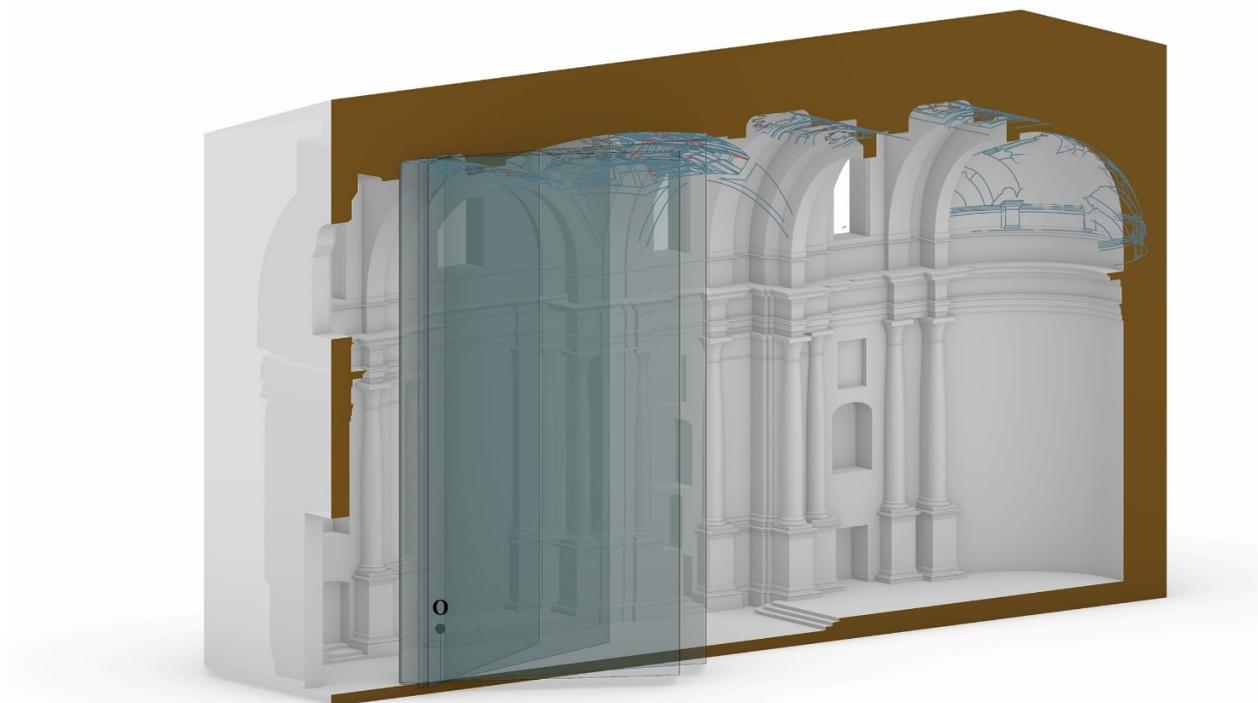


Fig. 44. Individuazione del punto di vista privilegiato della campata principale della volta della chiesa di San Francesco Saverio.



Fig. 45. Individuazione dei punti di vista privilegiati delle voltine secondarie della chiesa di San Francesco Saverio.

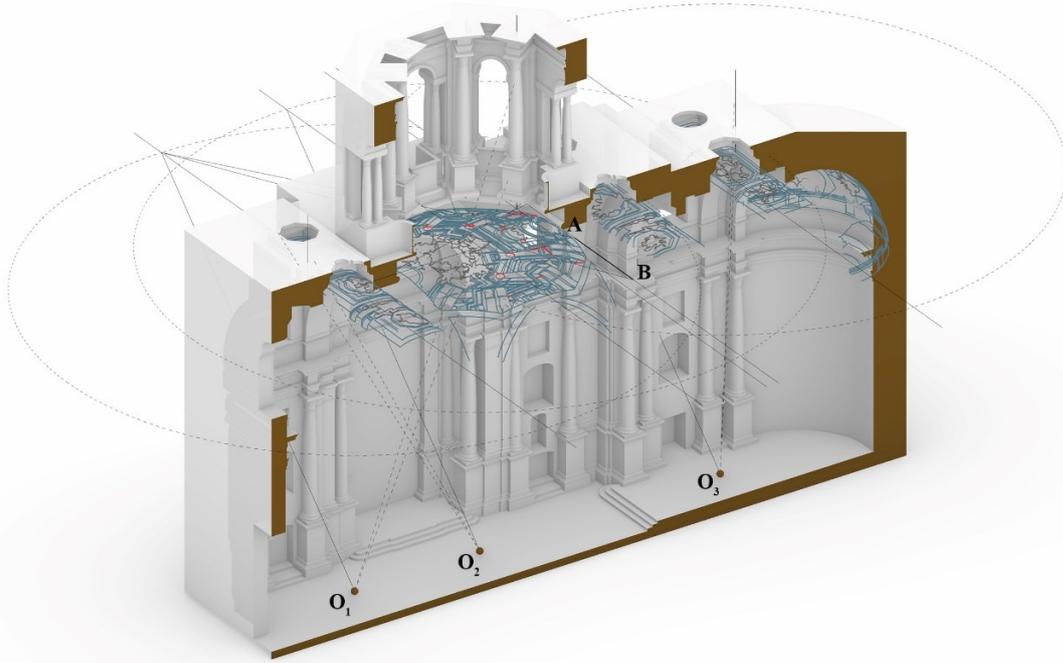


Fig. 46. Restituzione tridimensionale delle architetture illusorie affrescate sul sistema voltato della chiesa di San Francesco Saverio.

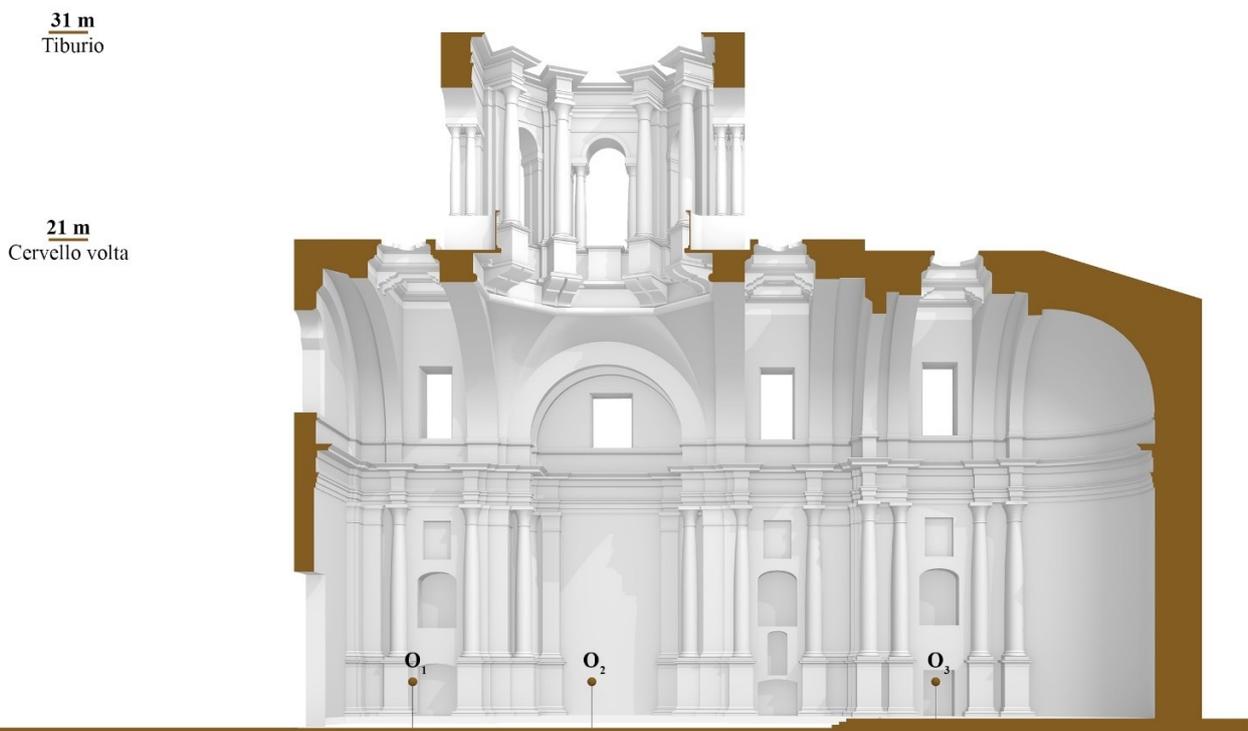


Fig. 47. Sezione prospettica del modello tridimensionale dello spazio reale della chiesa di San Francesco Saverio unito al modello delle architetture illusorie delle volte con il posizionamento dei rispettivi punti di vista preferenziali.

### 3.1.3. Spazio reale e spazio illusorio nel ciclo monregalese

Il complesso progetto spaziale e illusionistico di Andrea Pozzo per la chiesa monregalese tiene insieme diversi *medium* grazie all'uso della prospettiva e ad un approccio metodologico che arriva a dare più importanza all'«effettiva sembianza» dell'edificio che non alla rigorosa applicazione di criteri progettuali<sup>91</sup>. Pozzo attinge a tutti gli espedienti tecnici che ha già sperimentato negli apparati effimeri milanesi dandone una visione d'insieme unitaria: interviene sulle strutture architettoniche caratterizzando in senso scenografico l'interno della chiesa come una sequenza di quinte, affresca ogni superficie del sistema voltato e inserisce una macchina scenica vera e propria, l'unico superstite dei suoi «apparati», in un'unica esperienza visiva<sup>92</sup>.

Proprio la natura 'totale' dell'intervento ha suggerito di ricercare anche il punto di vista preferenziale della macchina d'altare sebbene questa non rientri direttamente nella casistica di opere che si intende approfondire nella ricerca. Essa è stata rilevata insieme al resto dell'apparato della chiesa e i dati ottenuti suggeriscono che, tra gli espedienti adottati da Pozzo per aumentare l'integrazione tra i diversi interventi, si debba annoverare anche il dimensionamento della larghezza della macchina d'altare che appare corrispondere a quella dell'arcata centrale del portico affrescato nel catino absidale (Fig. 48).

Grazie ai capitelli dipinti sul primo dei due teleri è stato possibile ricostruire il punto della distanza e, di conseguenza, anche la distanza del punto di vista privilegiato dal piano del telerio. La macchina d'altare risulta avere un proprio punto di vista privilegiato, posto tra quello cui sono riferite l'abside e le prime due voltine trasversali e quello cui è correlata l'ultima volta di raccordo (Fig. 49).

L'intero ciclo si caratterizza dunque per l'adozione sistematica di punti di vista obliqui rispetto alla scena osservata, un espediente che conferisce dinamismo all'esperienza percettiva del fruitore il cui sguardo viene continuamente attratto verso l'episodio successivo, nella sequenza alternata delle superfici contratte degli arconi e delle strette voltine intermedie e di quelle dilatate della volta principale e del catino absidale.

I quattro punti di vista individuati identificano un percorso scandito su tappe pressoché equidistanti che partono, poco dopo l'ingresso nella chiesa, con il punto d'osservazione preferenziale **O<sub>1</sub>** dell'*Apoteosi* che proietta lo sguardo verso l'alto, prosegue con il successivo punto di vista **O<sub>2</sub>** da cui si apprezzano le prime due volte di raccordo e il catino absidale, passa per il punto d'osservazione **O<sub>3</sub>** della macchina d'altare e termina sul punto **O<sub>4</sub>** da cui si può osservare senza distorsioni l'ultima delle

<sup>91</sup> Bösel 2010, p. 249.

<sup>92</sup> La macchina d'altare di Mondovì trova un diretto riferimento nella «fabbrica quadrata» della Figura 63 della Parte I del *Perspectiva pictorum et architectorum*. Nel testo che accompagna la figura Pozzo asserisce di aver utilizzato questo modello architettonico sia per la realizzazione di altari reali che per macchine sceniche effimere. Lo stesso modello verrà replicato più tardi per l'altare maggiore della Franziskanerkirche di Vienna.

voltine di raccordo, la minore. Il movimento indotto vede quindi un momento di tensione all'ingresso in cui l'ascensione dell'architettura illusoria contrasta con il cannocchiale prospettico delle quinte che si restringono progressivamente a inquadrare il catino absidale<sup>93</sup> (Fig. 50).

Il processo di teatralizzazione dell'architettura percorso da Pozzo a Mondovì si rilegge sia nell'adozione di tecniche direttamente desunte dalle esperienze teatrali ed effimere sia, ad un livello più profondo, nell'istituzione di un percorso processionale guidato dalla sequenza dei punti di vista che sollecita il fedele a percorrere lo spazio e contemporaneamente immergersi nella meditazione per comprendere il messaggio iconografico del ciclo che ricorda al fedele l'opera del santo, stimola la comprensione del proprio ruolo, guidato dall'esempio di Francesco Saverio, e lo spinge alla sua emulazione. Si tratta in un certo senso di una trasposizione permanente di un teatro sacro processionale<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Il modello tridimensionale della chiesa di San Francesco Saverio (della Missione) che rappresenta lo spazio reale, lo spazio virtuale e rimanda alle riprese fotografiche effettuate è consultabile attraverso il seguente link alla piattaforma Sketchfab: <https://sketchfab.com/3d-models/andrea-pozzo-san-francesco-saverio-mondovi-9aaae6b302b34652a5cd5002a1db89b0>

<sup>94</sup> Horn 2019, pp. 213-248.

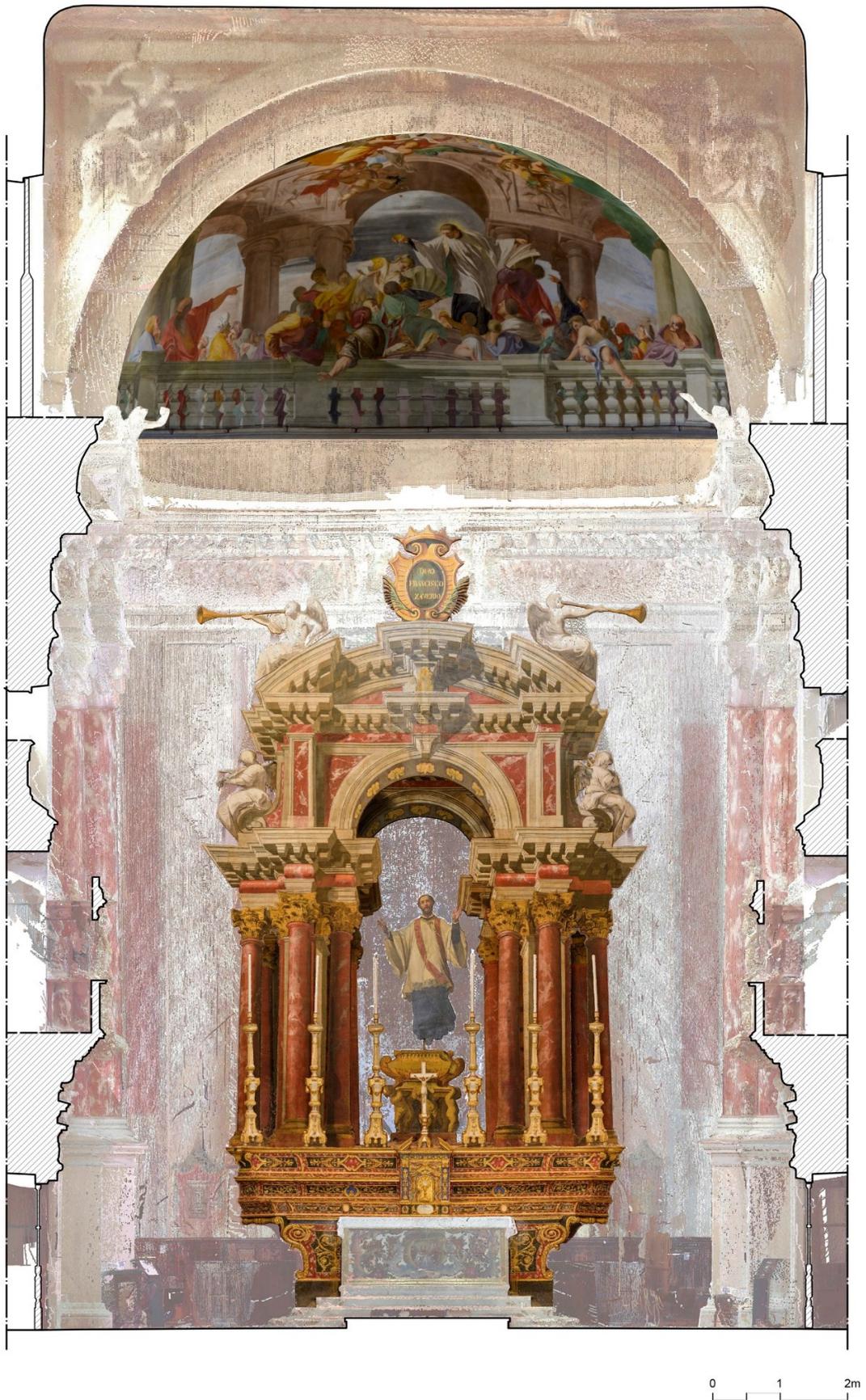


Fig. 48. Sezione del presbitero della chiesa di San Francesco Saverio.

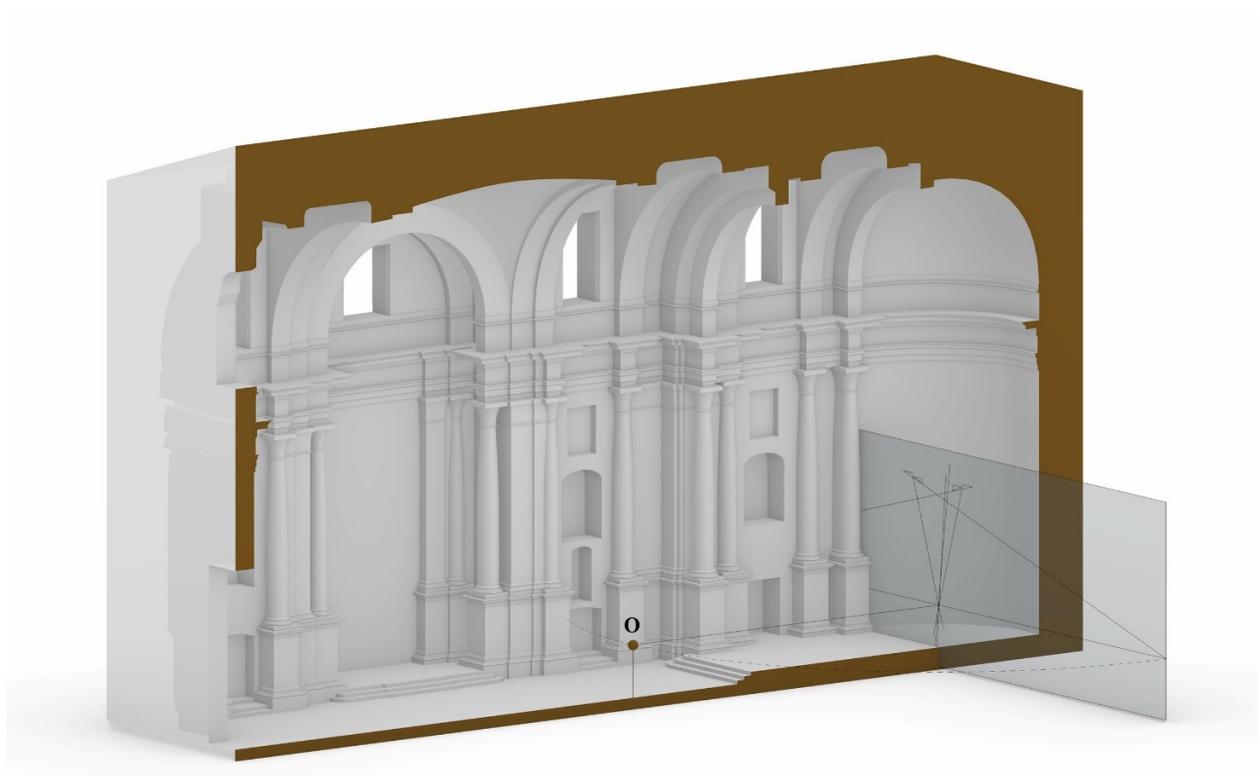


Fig. 49. Individuazione del punto di vista privilegiato della macchina d'altare nella chiesa di San Francesco Saverio.

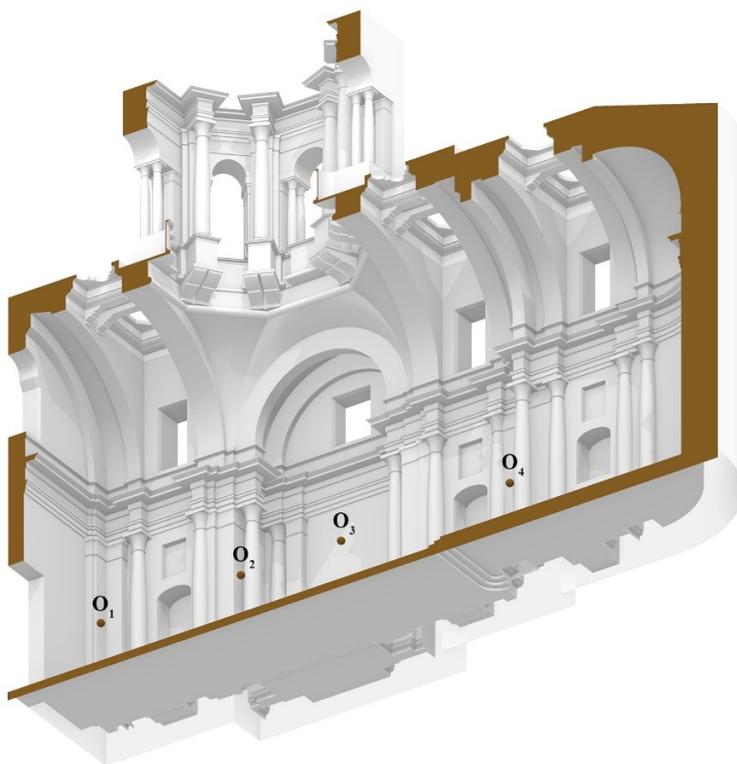


Fig. 50. Spaccato assonometrico del modello tridimensione dello spazio reale della chiesa di San Francesco Saverio integrato dalle ricostruzioni degli spazi illusori con l'individuazione dei punti di vista preferenziali degli affreschi e della macchina d'altare.

### 3.2. La maturità romana nella chiesa di Sant'Ignazio

La chiesa di Sant'Ignazio di Loyola a Roma è l'ultimo grande edificio di culto congregazionale<sup>145</sup> edificato per i nuovi ordini religiosi nati a seguito della Controriforma. La chiesa fu progettata dopo la canonizzazione del fondatore della Compagnia di Gesù e la sua costruzione ebbe inizio nel 1626, grazie al munifico interessamento del cardinale Ludovico Ludovisi, sul tipo diffusamente applicato a Roma e altrove istituito dalla vignolesca chiesa del Gesù (1568-1584).

Le vicende costruttive della grande chiesa furono complesse e videro numerose modifiche al progetto approvato del padre gesuita Orazio Grassi<sup>146</sup>. La chiesa venne aperta al pubblico nel 1650, sebbene la navata fosse ancora chiusa da un muro all'altezza dell'intersezione con la crociera per permettere la prosecuzione dei lavori nel transetto e nel presbiterio. I lavori terminarono dopo 35 anni, nel 1685, e nello stesso anno venne inaugurata la finta cupola di Andrea Pozzo, soluzione nata provvisoria, poi diventata permanente, al problema della realizzazione di una vera cupola. Pochi anni dopo, nel 1688, vennero inaugurati gli affreschi del Pozzo nel presbiterio e nell'abside. Bisognerà invece attendere altri sei anni, fino al 1694, per l'inaugurazione dell'affresco sulla volta della navata che sarà l'ultima grande opera del ciclo decorativo della chiesa ignaziana<sup>147</sup>.

La storia dell'intero ciclo, che vide la chiesa priva di affreschi per circa 35 anni e richiese altri nove anni per veder realizzati i suoi episodi principali, esemplifica bene l'evoluzione del pensiero degli ordini religiosi nati in seno alla controriforma cattolica riguardo l'uso delle immagini.

I fondamentali valori delle immagini sacre espresse nel Concilio di Trento furono confermati, circa un secolo dopo, in un trattato riguardante la pittura composto proprio in ambiente gesuitico da due personaggi di rilievo. Si tratta del *Trattato della pittura, e scultura, uso, et abuso loro* pubblicato nel 1652 da padre Giovanni Domenico Ottonelli e Pietro da Cortona, in cui gli autori, a proposito della forza della pittura e dei suoi scopi, scrivono:

La pittura è di grande utilità a' Principi, & a' Guerrieri comandanti assoluti, e supremi; perche fa veder vivamente i paesi, e l'altre cose del mondo, rappresentandole tutte, come valente emulatrice della natura. Un'altra ragione mostra la sua utilità, e prova la forza, che hà nel rappresentare; cioè perché si può nomar potente imitatrice dell'Arte oratoria. [...] Dunque ogni pittor dovrebbe honorar questa honoratissima Arte col formar solamente opere d'honor all'Artefice, e di giovamento, e stimolo a' buoni costumi; onde ogni riguardante ne

<sup>145</sup> Oltre alla chiesa del Gesù altre chiese realizzate a Roma che rientrano nella medesima tipologia sono: Santa Maria in Vallicella per gli Oratoriani di San Filippo Neri, Sant'Andrea della Valle per i Teatini, San Carlo al Corso e San Carlo ai Catinari per i Barnabiti, nonché moltissime altre di dimensioni medie e piccole che però ne ricalcano gli stilemi. Wittkower 1995, pp. 21-22.

<sup>146</sup> Bösel 2004.

<sup>147</sup> Salviucci 2010c, pp. 71-88; 2010b, pp. 119-121; Sebastiani-Zoli 2019, pp. 75-83.

potesse ritrarre utilità; come potrebbe, se mirasse dipinto il peccatore, prima caduto, e poi risorto à penitenza. [...] è cosa di molta bellezza saper far nascere dalle tenebre degli errori altrui la luce della propria virtù, e recar alla sua vita miglioramento.<sup>148</sup>

Il testo, che anticipa di circa trent'anni gli interventi di frater Pozzo nella chiesa di Sant'Ignazio, testimonia certamente una posizione condivisa all'interno dell'Ordine.

### 3.2.1. *La finta cupola*

La tela su cui è dipinta la finta cupola nella chiesa di Sant'Ignazio è la prima impronta lasciata da Andrea Pozzo nella chiesa romana. L'opera ha un diametro di 16,60 m ed è composta da numerose tele cucite e inchiodate su un telaio di supporto<sup>149</sup>, venne realizzata in poco più di un mese, issata in posizione il 20 giugno del 1685 ed esposta al pubblico il 31 luglio dello stesso anno, riscuotendo un grande successo giacché fu «indicibile il numero della gente, che per vederlo vi concorse. La maggior parte l'ammirava, e non finiva d'ammirarlo; ed alcuni partiti che n'eran, ed arrivati fino alla porta ritornavano dell'altro a rimirarlo, né se ne potevan per la novità distaccare»<sup>150</sup> (Fig. 51).

Il tema della finta cupola dipinta in prospettiva fu probabilmente assimilato da Pozzo nei suoi anni milanesi, durante i quali dovrebbe aver conosciuto la finta cupola della chiesa di San Fedele che sostituiva la cupola progettata da Pellegrino Tibaldi ma mai realizzata<sup>151</sup>. Fu però proprio attraverso l'opera del Pozzo e dei suoi allievi che questa tipologia si diffonderà in tutta Italia e in Europa, in particolare nelle aree centro orientali<sup>152</sup>.

La finta cupola risolse il problema riguardante la costruzione della cupola della chiesa su cui per decenni furono richiesti pareri ai più valenti architetti del XVII secolo<sup>153</sup>. La proposta del Pozzo venne infine accettata anche grazie al parere favorevole di Mattia De Rossi, architetto della fabbrica di San Pietro in quegli anni e allievo di Gian Lorenzo Bernini<sup>154</sup>.

Sappiamo anche che l'opera ricevette varie critiche, riguardanti diverse questioni, come l'uso da parte del Pozzo di pennelli di grandi dimensioni, il tono complessivamente scuro dell'opera, la composizione

---

<sup>148</sup> Ottonelli - Berrettini 1652, pp. 24-25.

<sup>149</sup> Il telaio originale è stato sostituito nel corso dei restauri del 1962 a opera di Giuseppe Cellini.

<sup>150</sup> Pascoli 1736, p. 255.

<sup>151</sup> Carta 1995, pp. 54-65; Salviucci 2010a, pp. 223-230.

<sup>152</sup> Bösel 1995, pp. 204-229; Vignau 1996, pp. 215-224; Preiss 1996, pp. 431-440; Kowalczyk 1996, pp. 441-452.

<sup>153</sup> Carta 1995, pp. 54-65.

<sup>154</sup> Pascoli 1736, p. 254.

del partito architettonico e, ancora, l'uso di colonne a tutto tondo posate su mensole aggettanti<sup>155</sup>. Questione quest'ultima che trova spazio anche nelle pagine del *Perspectiva pictorum et architectorum* dove possiamo leggere come «tolse loro ogni sollecitudine un Pittore mio amico, il quale si obbligò a rifar tutte le spese, ogni volta che fiaccandosi le mensole, le povere colonne venissero giù a rompicollo»<sup>156</sup>. Il dibattito sui mensoloni adottati da Pozzo, che sono peraltro un elemento caratteristico del suo lessico tanto che possiamo trovarne traccia in tutte le opere che stiamo analizzando, è sintomatico dell'idea stessa che il fratello trentino ha delle sue opere: egli è perfettamente consapevole di operare nel campo della finzione, ancorché si sforzi di ottenere il massimo della verosimiglianza, e pertanto non si sente necessariamente vincolato a schemi architettonici che siano strettamente costruttivi e attuabili anche in campo edilizio.

Quest'opera è ampiamente documentata nelle tavole del *Perspectiva* poiché Andrea Pozzo la usa come esempio di prospettiva di sotto in su sia nelle Figure 90 e 91 della Parte I che nelle Figure 51, 52 e 53 della Parte II. Inoltre disponiamo del bozzetto preparatorio, una tela ad olio di cm 100x106 conservata presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di palazzo Barberini. L'osservazione delle fotografie ad alta risoluzione del bozzetto permette di apprezzare la presenza di numerosi fori allineati lungo l'asse di simmetria della cupola che alludono all'uso di spaghi o compassi per il tracciamento dei diversi cerchi che caratterizzano la partitura architettonica del tamburo e della calotta<sup>157</sup> (Fig. 52).

Un procedimento analogo viene suggerito nella Figura 90 del trattato per trasferire in grande questo tipo di opere per le quali «non si doverà trasportare il disegno in grande per via di graticolazione; ma tirar ne' suoi luoghi le visuali, co i centri d'ogni circolo. E fermando in ciaschedun centro una cordicella, con ogni agevolezza potrete far tutte le circonferenze».

Il confronto tra il bozzetto a olio, la tela dipinta nella chiesa di Sant'Ignazio e il modello proposto dal trattato evidenzia sia elementi di continuità che di discontinuità. Nell'analisi bisogna tener presente che mentre le due tele romane sono pressoché coeve la cupola del trattato è stata pubblicata quasi dieci anni più tardi. Tutte le opere fanno riferimento alla tipologia di una cupola circolare, suddivisa in otto spicchi cassettonati separati da costoloni aggettanti. Più nello specifico, il bozzetto e la tela presentano ulteriori elementi di continuità nella partitura architettonica del tamburo che appare scandito da colonne a tutto tondo, aggettanti su mensole dal profilo curvilineo, ribattute da paraste e affiancate da coppie di colonne a tutto tondo inserite nello spessore murario della cupola. È inoltre evidente in entram-

<sup>155</sup> Ibid. p. 256.

<sup>156</sup> Pozzo 1693, Figura 91.

<sup>157</sup> Il rilievo fotografico del bozzetto è stato eseguito in occasione del progetto PRIN 2010 "Prospettive architettoniche: conservazione digitale, divulgazione e studio" (coordinatore nazionale prof. Riccardo Migliari) da Leonardo Baglioni, Matteo Flavio Mancini e Graziano Mario Valenti con la strumentazione del Laboratorio di Innovazione per il rilevamento, la rappresentazione e l'analisi dell'architettura – LIRALab del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura della Sapienza Università di Roma.

be le tele la presenza di occhi all'imposta della calotta e di ambienti coperti a crociera in corrispondenza degli assi longitudinale e trasversale della cupola, mentre lungo gli assi diagonali sono presenti delle finestre. Infine, la suddivisione angolare degli spicchi alterna angoli di 50° e 40° in entrambe le tele. Il modello presente nel trattato, alla Figura 91 della Parte I e ripetuto alla Figura 53 della Parte II, presenta delle significative differenze rispetto allo schema sinora illustrato. Il sistema di colonne del tamburo appare semplificato, qui infatti le colonne aggettanti su mensole non sono a tutto tondo ma parzialmente retrocesse nella parete e sono affiancate da paraste. Altre colonne a tutto tondo inserite nello spessore murario sono presenti solo in corrispondenza degli assi longitudinale e trasversale della cupola, in corrispondenza dei quali non c'è però traccia degli ambienti precedentemente evidenziati. La calotta risulta inoltre suddivisa in un numero significativamente inferiore di lacunari. Infine tutto il tamburo della cupola del trattato appare evidentemente più slanciato rispetto a quello delle due tele precedenti<sup>158</sup> (Fig. 53-a).

Quanto al trattamento chiaroscurale delle prospettive è ancora evidente la diretta derivazione della tela di Sant'Ignazio dal bozzetto, entrambi caratterizzati da una luce proveniente da sinistra che fa vibrare la parte destra del tamburo e la parte inferiore dei fusti delle colonne di sinistra, mentre la cupola del trattato presenta un'illuminazione più accentuata sul lato sinistro.

L'impostazione prospettica delle tre finte cupole ha un chiaro elemento comune, ovvero la scelta di un punto di vista preferenziale eccentrico chiaramente denunciato dal punto principale della prospettiva. Anche per quanto riguarda questo elemento si può riconoscere una perfetta corrispondenza, con le dovute differenze di scala, tra il bozzetto di Palazzo Barberini e la tela di Sant'Ignazio mentre la prospettiva del trattato mostra un punto principale più vicino al centro della circonferenza di imposta della cupola<sup>159</sup> (Fig. 53-b). Questa differenza potrebbe essere una semplice conseguenza della necessità di impaginare il disegno nella lastra calcografica più che un vero e proprio ripensamento del Pozzo.

La scelta di un punto di vista così particolare fu oggetto di critiche da parte di chi riteneva che avrebbe dovuto renderla «visibile da per tutto senz'chè da niuna parte fosse caduto»<sup>160</sup> ma Pozzo spiega esattamente i motivi di questa scelta dicendo che quanti «la mirano si stracchino meno, e si scopra più d'architettura e d'artificio»<sup>161</sup>. Le ragioni sono dunque di due ordini diversi: da un lato c'è l'attenzione per una modalità di fruizione più agevole dell'opera, che non richiede un'innaturale postura della testa totalmente inclinata all'indietro, dall'altro la volontà di mostrare l'architettura illusoria con uno scorcio che ne metta più in risalto l'articolazione pur andando incontro a delle deformazioni prospettiche significative

<sup>158</sup> Camassa - Spadafora 2020, pp. 337-345.

<sup>159</sup> Baglioni - Salvatore 2019, pp. 221-235.

<sup>160</sup> Pascoli 1736, p. 256.

<sup>161</sup> Pozzo 1693, Figura 90.

che, come vedremo più avanti parlando della volta, Pozzo ritiene un motivo di pregio della sua opera. Nella Figura 49 della Parte II del suo trattato è Pozzo stesso a offrire il confronto tra una finta cupola vista da un punto eccentrico e una vista dal proprio nadir quando presenta il tema delle cupole dal sotto in su (Fig. 54). La tavola rende evidentemente il maggior effetto di tridimensionalità offerto dalla soluzione scelta per la cupola di Sant'Ignazio sebbene essa richieda una maggiore complessità nella definizione degli scorci dei cerchi che definiscono la partitura architettonica.

Date le differenze emerse dal confronto tra la prospettiva del modello ideale proposto dal trattato e quanto realizzato a Sant'Ignazio e in considerazione del fatto che la prima è stata scelta come modello da trasmettere attraverso il trattato da frate Pozzo, si è deciso di ricostruire tridimensionalmente tale modello a partire dalle tavole del trattato e di inserirlo nel modello dello spazio reale della chiesa romana. In particolare, il modello è stato ricostruito mettendo a sistema diverse tavole del *Perspectiva* e interpretandole a ritroso in base ai modi insegnati da Pozzo. La pianta della cupola è riportata conformemente sia nella Figura 90 della Parte I che nella Figura 52 della Parte II; la sezione verticale invece è stata ricostruita verificando la coerenza delle informazioni contenute nelle stesse tavole e, nello specifico, della sezione fino all'altezza del tamburo della Figura 52 con l'andamento della calotta rappresentato di scorcio nella Figura 90. Inoltre, per completare il disegno delle mensole, assenti nei disegni delle finte cupole, si è fatto ricorso alla Figura 86 della Parte I che mostra una colonna di ordine corinzio su piedistallo posato su mensola (Fig. 55).

Una volta riposizionato il modello tridimensionale ideale dedotto dal trattato nel modello dello spazio reale della chiesa e ricostruita la posizione del punto di vista ideale **O** grazie all'intersezione dei piani proiettanti verticali degli spigoli rappresentati sulla tela della chiesa di Sant'Ignazio (Fig. 56), e verificato che esso coincida con la posizione indicata sul pavimento della chiesa, è possibile osservare il modello ideale e il dipinto dallo stesso punto di vista e valutare le differenze. Ferme restando le differenze nelle partiture architettoniche già emerse dal semplice confronto delle prospettive, si rileva un generale miglioramento delle corrispondenze tra gli elementi, in particolare rispetto alla posizione del lanternino e alla differenza di altezza del tamburo. Questo risultato conferma la differenza proporzionale tra alzata del tamburo e della calotta ma lo rende meno significativo di quanto le prospettive non lasciassero intendere a causa della diversa collocazione dei punti di vista (Fig. 57).

Infine, una sezione verticale del modello così ricomposto evidenzia come l'altezza del modello ideale proposto da Pozzo nel suo trattato corrisponda esattamente all'altezza che intercorre tra il piano di calpestio della chiesa e la circonferenza di imposta della cupola, ovvero la quota dove è stata posizionata la tela della finta cupola. Tale corrispondenza non è esplicitamente indicata dal Pozzo ma sembra fare eco alla scelta effettuata per l'architettura della volta che, come vedremo, è alta tanto quanto quella della navata della chiesa (Fig. 58).



Fig. 51. Andrea Pozzo, Finta cupola (1685), chiesa di Sant'Ignazio (Roma).



Fig. 52. Andrea Pozzo, Bozzetto per la finta cupola della chiesa di Sant'Ignazio (1685).  
Galleria Nazionale di Arte Antica, Palazzo Barberini.

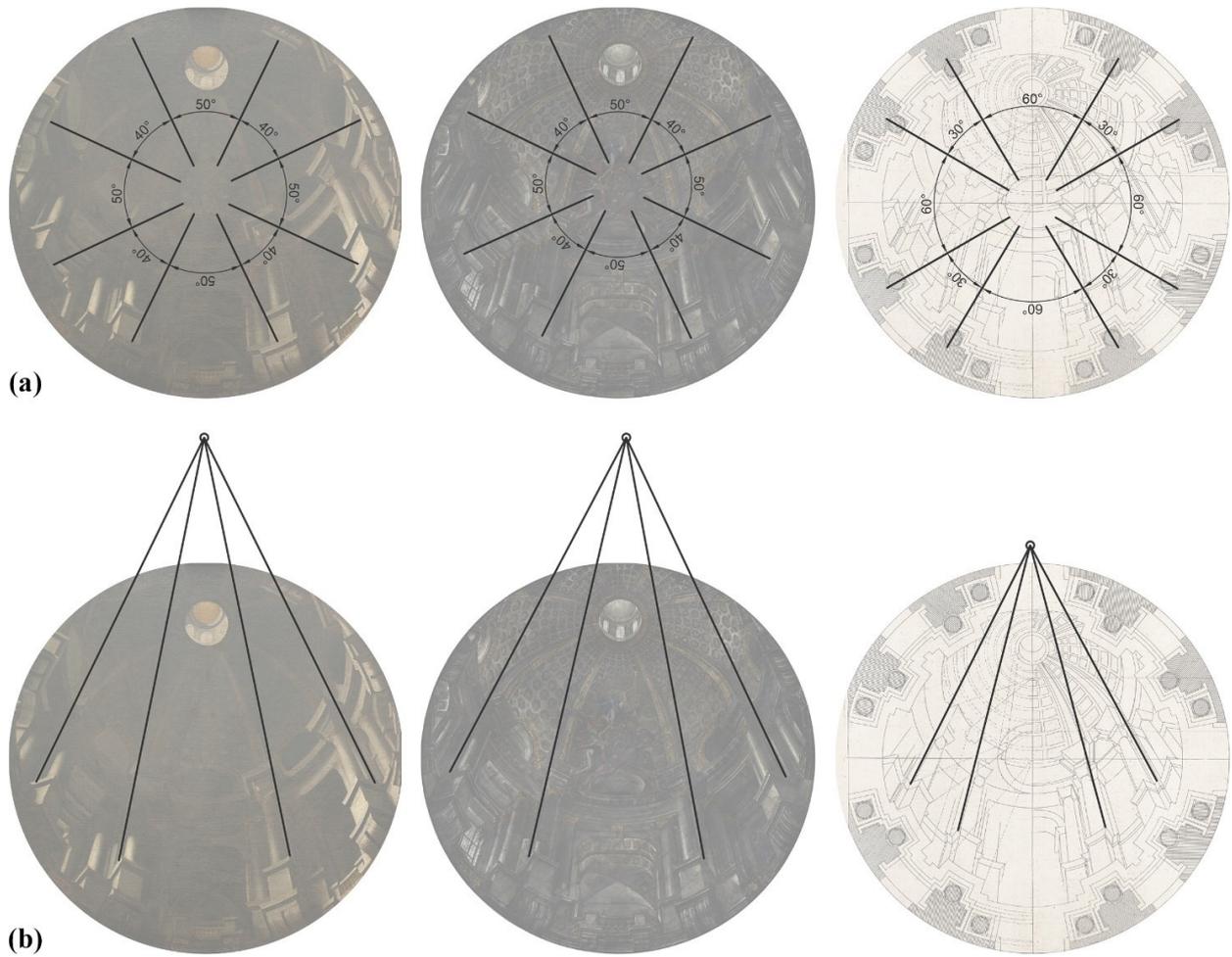


Fig. 53. Confronto tra bozzetto (a sinistra), tela della finta cupola (al centro) e Figura 91 del trattato (a destra): partizione angolare (in alto), punto principale della prospettiva (in basso).

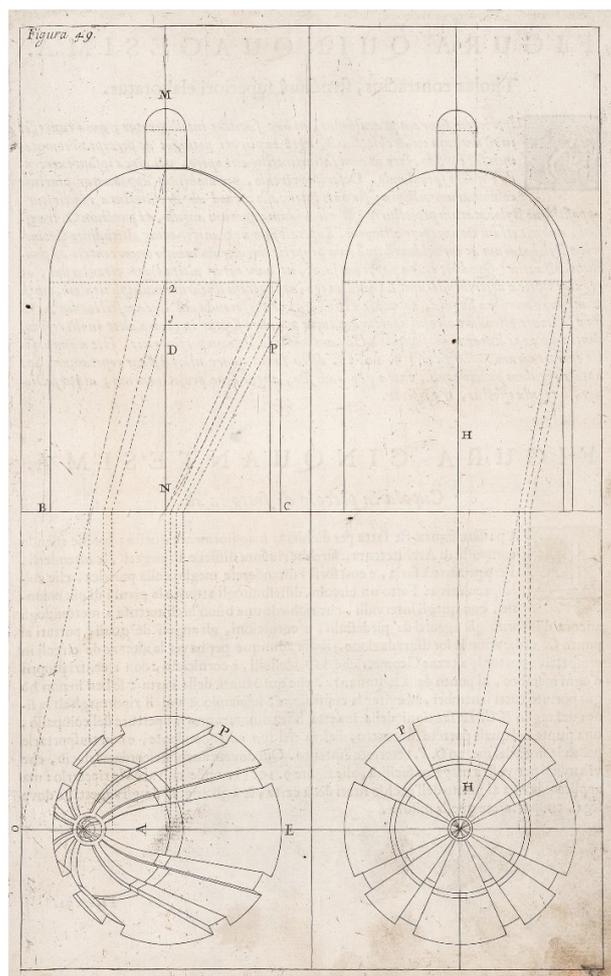


Fig. 54. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Parte II, Figura 49.

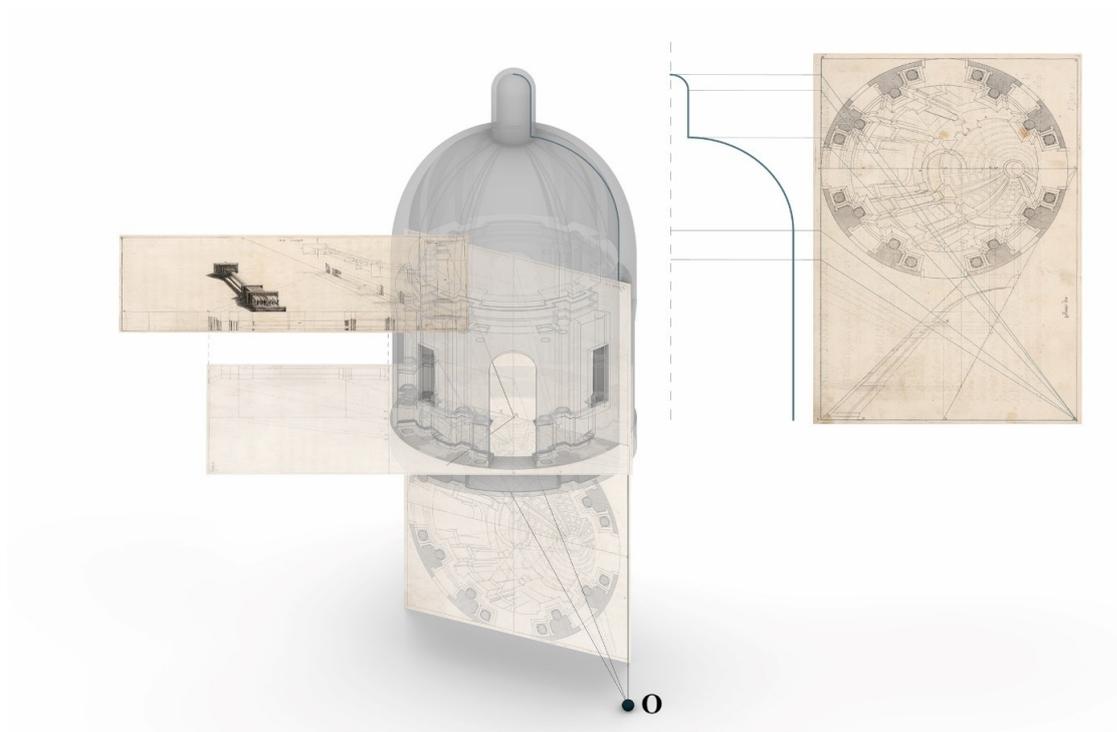


Fig. 55. Modellazione tridimensionale del modello di finta cupola presente nel trattato di Andrea Pozzo.

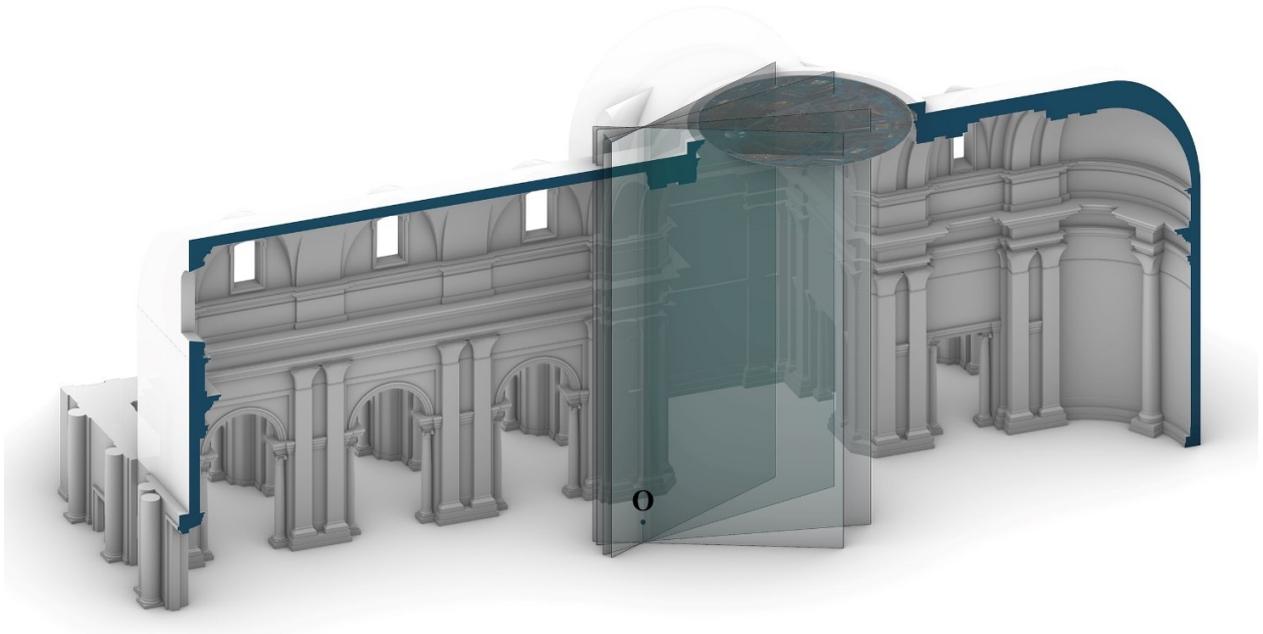


Fig. 56. Individuazione del punto di vista privilegiato della finta cupola a partire dalla tela dipinta nella chiesa di Sant'Ignazio.

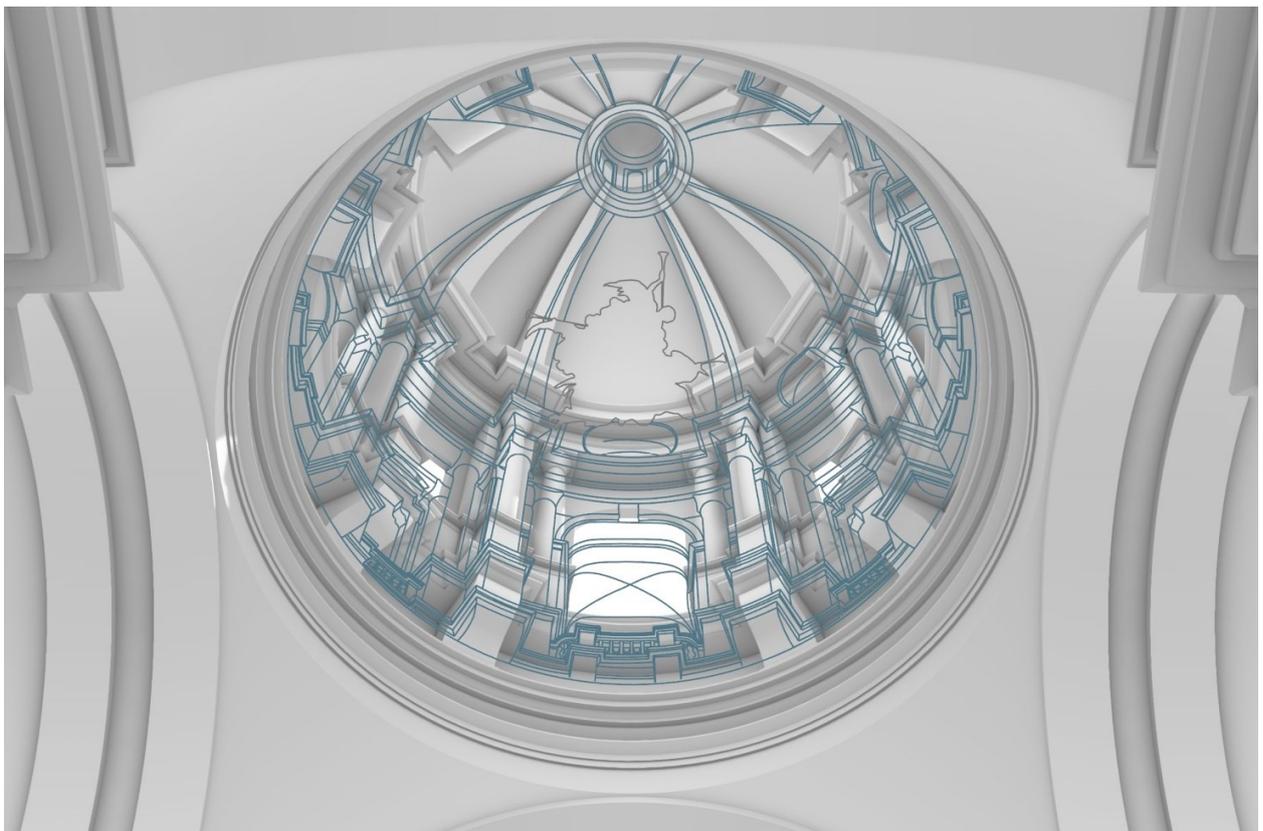


Fig. 57. Confronto tra il ridisegno della tela della finta cupola (in blu e grigio scuro) e il modello tridimensionale della cupola presente nel trattato viste dal punto di vista preferenziale della tela della finta cupola.

**62 m**  
Finta cupola

**31 m**  
Cervello volta

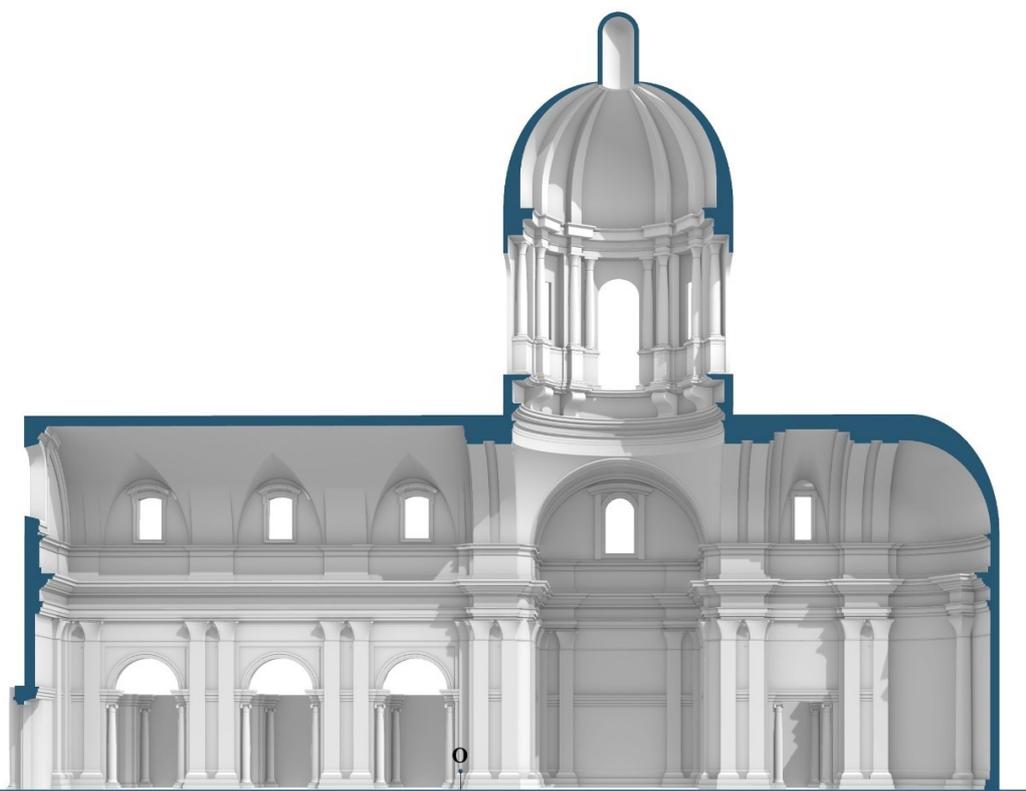


Fig. 58. Sezione prospettica del modello tridimensionale dello spazio reale della chiesa di Sant'Ignazio unito al modello della cupola presente nel trattato di Andrea Pozzo.

### 3.2.2. *Il Sant'Ignazio guarisce i malati*

Terminata l'impresa della finta cupola, Andrea Pozzo iniziò i lavori ad affresco nella chiesa di Sant'Ignazio a partire dal presbiterio. Tra il 1685 e il 1688 eseguì sia l'opera nella volta, ovvero il *Sant'Ignazio si converte durante l'assedio di Pamplona*, che quella di *Sant'Ignazio guarisce i malati* accolta dalla calotta absidale. Le opere sono inserite in un ciclo basato su episodi della vita di Sant'Ignazio e degli inizi della Compagnia di Gesù.

Quella che più ci interessa tra le opere del presbiterio è quella realizzata sulla calotta absidale perché presenta un'importante architettura prospettica.

Il tema dell'opera è il servizio di cura e consolazione svolta da Sant'Ignazio ai malati e il fondatore della Compagnia vi è rappresentato «glorificato da Iddio co' miracoli. Ergesi egli dalla vetta d'un portico in abito sacerdotale, e sostenuto per aria dagli angeli guarda con occhi pietosi diversi infermi, che ricorrono al suo aiuto»<sup>162</sup>. Sant'Ignazio appare al centro della scena, davanti a un portico costituito da quattro serliane collegate da una volta a crociera anticipato da una scalinata. Ai piedi e sulla scalinata sono distribuite le figure degli infermi che appaiono posti sul limite tra lo spazio reale dell'abside e quella della figurazione prospettica<sup>163</sup>. Le testimonianze storiche raccontano come anche quest'opera andò incontro a forti critiche per le deformazioni prospettiche mostrate dalle figure marginali nella scena, a fronte di un generale apprezzamento degli esperti per la riuscita dell'illusione che faceva apparire piana la superficie concava del catino. Le critiche furono tanto aspre da attirare l'attenzione del Pontefice che, una volta vista l'opera, chiese di correggere una figura, probabilmente quella che vediamo sulla destra, intenta a estrarre un cadavere da un sepolcro<sup>164</sup> (Fig. 59).

Andrea Pozzo pubblica due tavole nella Parte II del suo trattato riguardo il presbiterio di Sant'Ignazio, si tratta delle Figure 61 e 62 che mostrano rispettivamente la prospettiva di tutto il presbiterio e la sua pianta accompagnata da una sezione verticale longitudinale. Non vengono invece presentati i disegni in pianta e alzato dell'architettura illusoria del catino absidale. Nel commento alla Figura 61 Pozzo ci informa anche che il disegno che vediamo si riferisce alla situazione attuale ma che in precedenza aveva realizzato un'opera provvisoria su tela con lo stesso soggetto e alcune variazioni. Questa versione è attestata da una incisione attribuita a Nicolas Dorigny e Antonio Colli e viene fatta risalire a un'installazione temporanea del 1685<sup>165</sup>.

Il confronto tra questa incisione, l'opera realizzata e la Figura 61 del *Perspectiva* mostra le differenze cui accenna brevemente Pozzo. La differenza architettonica più evidente riguarda la struttura stessa del

<sup>162</sup> Pascoli 1736, p. 256.

<sup>163</sup> Il tema della scalinata è un *topos* ricorrente nella storia dell'architettura dipinta. Helas 2016, pp. 43-68.

<sup>164</sup> Pascoli 1736, p. 257.

<sup>165</sup> Salviucci 2010b, p. 120.

presbiterio che, nell'incisione Dorigny-Colli, manca della campata con lunette e finestre e del conseguente raddoppio dell'arcone trasversale. Questa assenza comporta una minore profondità complessiva del presbiterio e fa sì che i coretti laterali si trovino sulla parete curva dell'abside invece che su quelle rettilinee che lo precedono nella realtà e, inoltre, non lascia spazio a due dei tre episodi della vita di Sant'Ignazio effettivamente presenti nel cilindro dell'abside. Dal coretto curvo di sinistra entra peraltro una intensa luce che sembra alludere alla presenza di spazi aperti ai lati del presbiterio. Venendo all'affresco del catino absidale si può notare la coerenza dell'architettura prospettica in tutte e tre le rappresentazioni sebbene, nell'incisione Dorigny-Colli, la parte corrispondente all'affresco appaia di dimensioni maggiori rispetto a quanto realizzato e mostrato più tardi nel trattato. Sono invece evidenti le differenze nell'apparato figurativo dell'opera, in particolare per quanto riguarda il gruppo centrale delle figure poste ai piedi della scalinata del tempio ideale. Alcune variazioni dello stesso gruppo figurativo sono riscontrabili anche tra l'opera realizzata a Sant'Ignazio e la Figura 61 pubblicata nel trattato che, forse per le ridotte dimensioni, appare semplificata e con un trattamento chiaroscurale giocato su un minor numero di segni.

In tutte e tre le rappresentazioni permangono invariati due espedienti compositivi adottati dal Pozzo per integrare l'architettura prospettica in quella reale: il primo è l'allineamento verticale tra le colonne centrali della serliana affrescata e quelle che caratterizzano l'invaso dell'abside reale; il secondo è l'interruzione del profilo dell'arco della serliana che, sparendo dietro l'arcone che introduce al catino, suggerisce all'osservatore l'occlusione tra due oggetti reali (Fig. 60).

L'affresco del *Sant'Ignazio guarisce i malati* è stato rilevato tridimensionalmente e con fotografia ad alta risoluzione<sup>166</sup> e ciò ha permesso di restituire al tratto i contorni sia degli elementi architettonici e figurativi sia di indentificare tracce di una *graticolazione*. La maggior parte dei segni emersi fa riferimento alle funi orizzontali della graticola che, nel caso del catino absidale deve essere immaginata stesa su un piano ideale verticale, ma non mancano anche segni verticali e un interessante infittimento del passo nella zona superiore-sinistra, in corrispondenza di un gruppo di putti che essendo particolarmente periferici devono aver richiesto un maggior controllo nell'operazione di trasporto (Fig. 61).

Il ridisegno dell'affresco è stato utilizzato per rintracciare la posizione del punto di vista ideale, che deve coincidere con la posizione utilizzata per proiettare la graticola di funi sulla superficie del catino absidale. Grazie ad alcuni piani proiettanti riferiti a elementi verticali e orizzontali dell'architettura pro-

<sup>166</sup> Il rilievo tridimensionale è stato eseguito attraverso tecniche di rilevamento fotogrammetrico *structure from motion* mentre la ripresa fotografica ad alta risoluzione ha visto l'uso di tecniche di fotografia nodale gigapixel. Le riprese sono state effettuate in occasione del progetto PRIN 2010 "Prospettive architettoniche: conservazione digitale, divulgazione e studio" (coordinatore nazionale prof. Riccardo Migliari) da Leonardo Baglioni, Marco Fasolo e Matteo Flavio Mancini con la strumentazione del Laboratorio di Innovazione per il rilevamento, la rappresentazione e l'analisi dell'architettura – LIRALab del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura della Sapienza Università di Roma.

spettica è stata individuata una posizione del punto di vista che ricade tra il centro del transetto e l'arcone che immette nel presbiterio e risulta essere ad altezza uomo (Fig. 62).

Con questo punto e seguendo le indicazioni fornite da Pozzo nel *Perspectiva* è stata ricostruita la graticola di funi tese. Questa è stata individuata sul piano di contatto tra la volta a botte del presbiterio e la semicalotta del catino, come implicitamente suggerito nella Figura 15 della Parte II del trattato in cui Pozzo illustra il modo di ornare prospetticamente un presbiterio (Fig. 63), ma anche tenendo conto di quanto Pozzo dice di aver fatto nella chiesa del Gesù di Frascati<sup>167</sup> dove:

doveva trasportar il disegno fatto in carta piana nel concavo di una Tribuna, usai il mio solito artificio. Graticolai di spago spartito in quadri perfetti, e in numero uguale tutta l'apertura della Tribuna da capo à piedi: poi piantai (lavorando di notte) una torcia accesa alla distanza, e altezza dell'occhio, accioche l'ombre di que' spaghi formassero un'altra graticola nel concavo, che io andava contrassegnando con linee nere su ombre medesime<sup>168</sup>.

La graticola così ricostruita presenta un passo di 2 palmi romani (Fig. 64), circa 45 cm, ridotto a 1 palmo romano in corrispondenza dell'infittimento cui si è accennato, e risulta comparabile al passo della graticola che vedremo tra poco utilizzata per l'*Allegoria dell'opera missionaria dei Gesuiti*. Il posizionamento del piano cui appartiene la graticola ricostruita presuppone inoltre la corrispondenza tra questa e il piano di quadro della prospettiva.

Avendo a disposizione sia i dati di rilievo sia le posizioni del punto di osservazione privilegiato che del piano di quadro, è stato possibile eseguire la restituzione prospettica dell'architettura illusoria dell'affresco. In particolare, data la posizione particolarmente sopraelevata, che nasconde i consueti punti di riferimento della restituzione prospettica che appartengono al piano orizzontale, si è tenuto conto dei due affacci laterali presenti nell'affresco per definire la distanza dell'architettura dipinta dal piano di quadro (Fig. 65).

Il modello tridimensionale dell'architettura illusoria restituisce l'organismo architettonico ideato da Pozzo come una sorta di tetrapilo, cioè la tipologia di arco a quattro fornici utilizzata dagli antichi romani all'intersezione di due strade, separato dall'architettura reale della chiesa dalla presenza di pilastri e di due fusti di colonne di cui non è possibile stabilire la posizione. La struttura risulta però intersecarsi con l'architettura reale, invadendo parzialmente l'invaso dell'abside con il volume della scalinata che la precede. Non è peraltro possibile quantificare la profondità aggiuntiva necessaria per ospitare le figure

<sup>167</sup> Camassa - Mancini 2020, pp. 1020-1023.

<sup>168</sup> Pozzo 1700, Figura 69.

che si trovano ai piedi della scalinata stessa. Queste risultanze, unitamente all'assenza nel trattato di chiari riferimenti al rapporto tra architettura reale e illusoria, lasciano pensare che in questo caso Pozzo abbia operato in maniera più libera dal punto di vista compositivo. L'architettura rappresentata è stata certamente progettata ma è incorniciata da elementi, con funzione apparente di cuscinetto, che rendono labile la sua connessione con lo spazio reale della chiesa di Sant'Ignazio. Non si può infine escludere che l'architettura illusoria sia stata concepita in occasione dell'opera temporanea attestata dall'incisione Dorigny-Colli e poi semplicemente replicata ad affresco, senza riprogettare il suo rapporto con la collocazione nel presbiterio reale della chiesa (Fig. 66).



Fig. 59. Andrea Pozzo, catino absidale (1685-88), chiesa di Sant'Ignazio (Roma).



Fig. 60. Andrea Pozzo, abside della chiesa di Sant'Ignazio (Roma): incisione dell'allestimento effimero realizzato nel 1685 (a sinistra); l'abside della chiesa (al centro); incisione dell'abside presente nel trattato.



Fig. 61. Catino absidale: restituzione al tratto degli elementi architettonici, figurativi e dei segni della graticola.

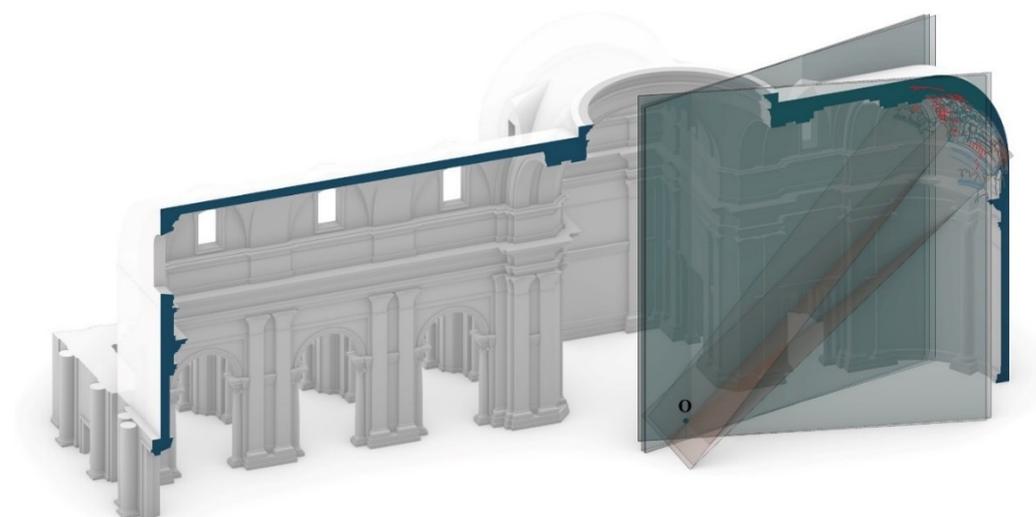


Fig. 62. Individuazione del punto di vista privilegiato del catino absidale della chiesa di Sant'Ignazio.

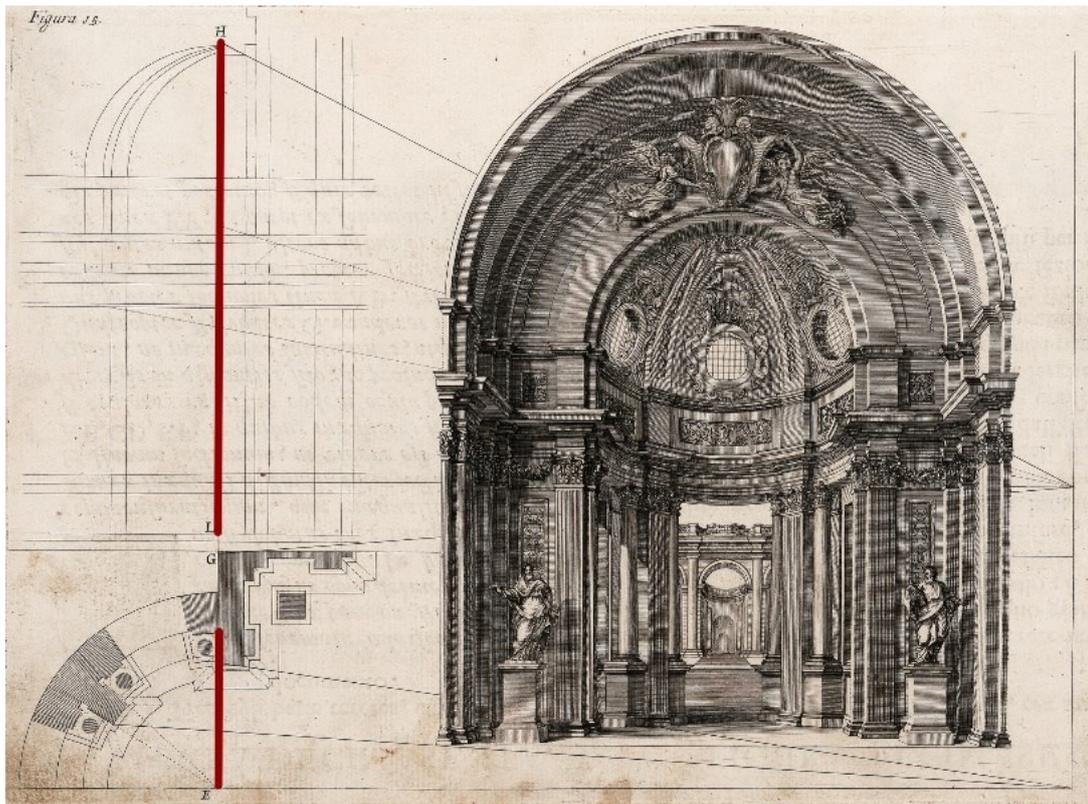


Fig. 63. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Parte II, Figura 15. In rosso la posizione del piano di quadro.

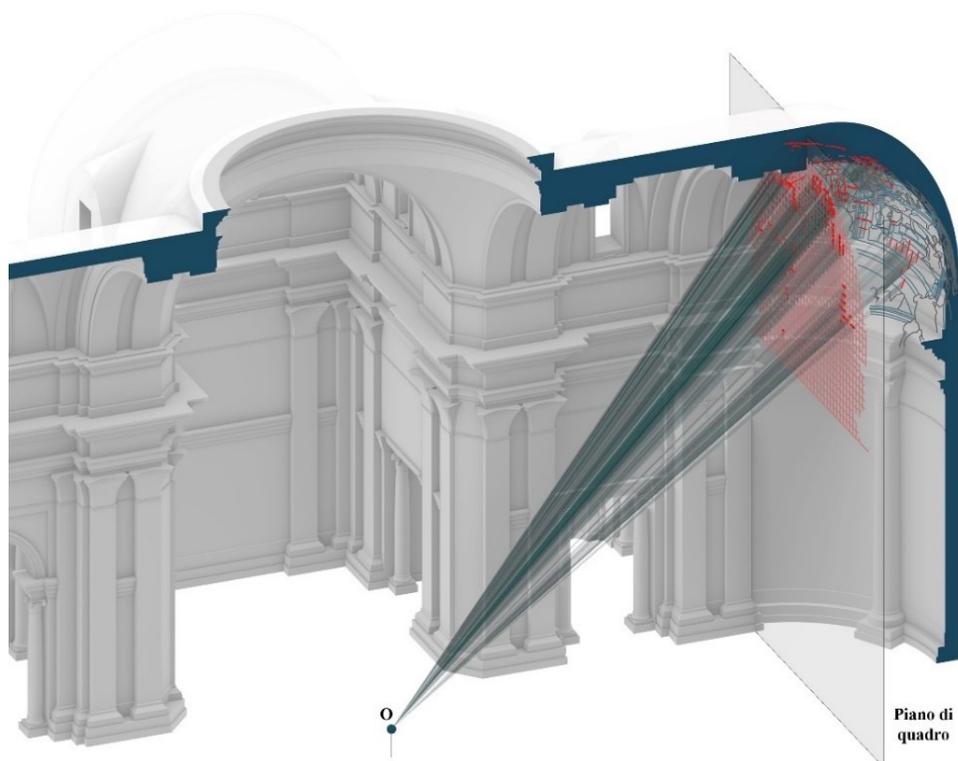


Fig. 64. Ricostruzione della graticola di funi tese per il trasporto del disegno sul catino absidale.

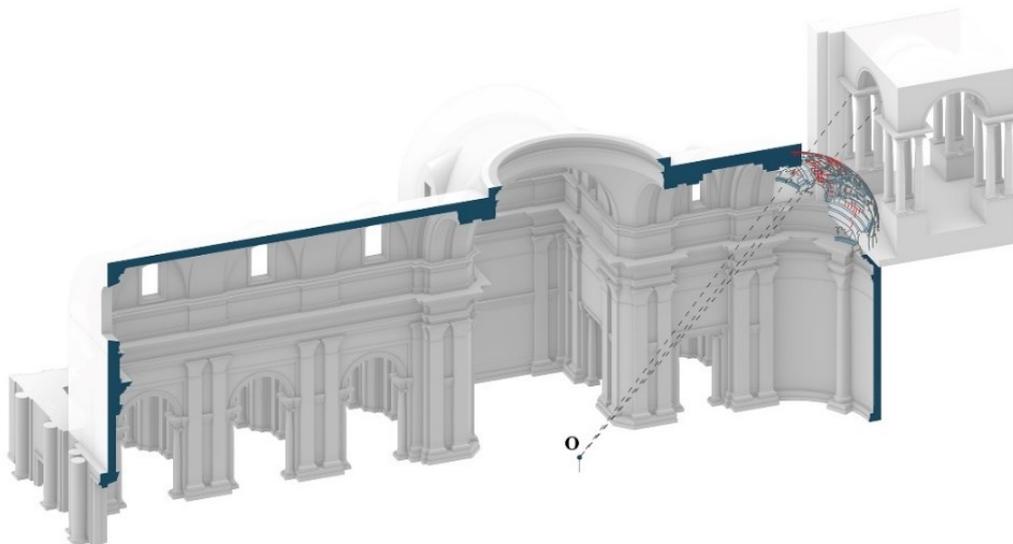


Fig. 65. Restituzione prospettica dell'architettura illusoria del catino absidale.



Fig. 66. Sezione prospettica del modello tridimensionale dello spazio reale della chiesa di Sant'Ignazio unito al modello dell'architettura illusoria del catino absidale.

### 3.2.3. *La Allegoria dell'opera missionaria dei Gesuiti*

L'affresco sulla volta della navata centrale venne realizzato dopo i lavori nel presbiterio, terminati nel 1688, in un lasso di tempo di circa 4 anni, tra il 1691 e il 1694. *L'Allegoria dell'opera missionaria dei Gesuiti*, è ospitata dalla volta a botte semicircolare che copre la navata della chiesa e misura in pianta m 18,5x37,5, si imposta a m 22 da terra mentre il suo cervello si trova a una quota di m 31 dal piano di calpestio della navata, per un totale di circa mq 1100 di superficie affrescata (Fig. 67).

Tali dimensioni ben rappresentano l'impresa realizzata dall'artista trentino ma nulla dicono sulla eccezionale qualità che il Pozzo raggiunse con quest'opera.

In generale *l'Allegoria* fa proprie le tematiche fondamentali dell'arte tardobarocca romana in cui la rappresentazione dell'infinito e della relatività dello spazio, mediato dalla percezione umana, si manifestano attraverso lo studio e l'applicazione dei più vari e raffinati accorgimenti ottici. Tali strumenti erano messi a punto con l'intenzione di indurre nello spettatore quel senso di spaesamento e stupore che ancora oggi, a distanza di più di tre secoli, continuiamo a percepire di fronte alle migliori prove artistiche di questo periodo, e percepiamo osservando l'immenso affresco romano. Questi effetti sono in massima parte ottenuti richiedendo allo spettatore una fruizione innaturale, con lo sguardo completamente rivolto verso l'alto che genera un caratteristico «senso di vertigine alla rovescia»<sup>169</sup>.

Andrea Pozzo e gli artisti suoi contemporanei che operavano nei grandiosi spazi delle nuove chiese, oltre ad affrontare il problema di come decorare superfici immense, dovevano anche istituire una nuova iconografia. La vita e le opere dei Santi controriformatori vengono esaltate e questo tema, insieme a quello dell'estasi mistica, diventerà il soggetto prediletto per i grandi cicli di affreschi della Roma del XVII secolo in cui i Santi vengono spesso rappresentati nel momento in cui vivono una visione o una rivelazione<sup>170</sup>. Proprio l'alto Barocco, cui appartiene pienamente l'opera di Andrea Pozzo, conquista la piena partecipazione dello spettatore a questo spettacolo sacro attraverso quell'espedito che Rudolf Wittkower definì come «duplice visione»<sup>171</sup>: l'artificio compositivo per cui non viene rappresentato solo lo stato estatico del santo ma anche la sua stessa visione che, pertanto, diventa la visione dello spettatore-fedele.

Il tema dell'opera è noto grazie alle parole di frate Pozzo che lo descrisse ufficialmente in due momenti diversi: il primo in una lettera del 1694 indirizzata al Principe Anton Florian von Lichtenstein e, successivamente, nella seconda edizione della Parte I del suo trattato edita nel 1702 dove, a seguito del

<sup>169</sup> Portoghesi 1995, pp. 7-8.

<sup>170</sup> Strinati 1995, pp. 66-93; Strinati 2006, pp. 80-87.

<sup>171</sup> Wittkower 1995, p. 122.

completamento dell'opera, venne introdotta una nuova tavola con il «Disegno di tutta l'Opera»<sup>172</sup> corredata da una breve descrizione. Il testo della Lettera del 1694 è più efficace nel descrivere l'opera e le intenzioni dell'autore: «[...] nel mezzo della Volta dipinsi un'Imagine di Giesu, il qual'comunica un raggio di luce al Cuor d'Ignazio, che poi vien da esso trasmesso alli seni più riposti delle quattro Parti del Mondo da me figurate co' suoi Geroglifici nelle quattro Imposte della Volta.» mentre «[...] si trasmette da esse al Cielo una Messe beata di Anime santificate»; Pozzo aggiunge inoltre che «Il Corpo poi che racchiude in sé tanto varie Figure si è un'artificiosa Architettura in Prospettiva, che serve di campo a tutta l'Opera. Essendo questa da me dipinta secondo le regola di tal'Arte, nel mezzo del Tempio più che in altro lato si mira più vagamente.»<sup>173</sup>

La glorificazione della missione ecumenica svolta dall'ordine Gesuita viene pertanto rappresentata attraverso la monumentale distribuzione delle figure nello spazio che, dalle allegorie dei quattro continenti, vengono redente grazie all'operato dei Santi della Compagnia di Gesù – san Francesco Saverio, san Francesco Borgia e san Luigi Gonzaga – missionari dell'ordine ai quattro angoli del mondo. A illuminare la loro opera sono i raggi dello Spirito Santo che, partiti dal costato del Cristo, si riflettono sul cuore di Sant'Ignazio dirigendosi verso le figure dei missionari e verso uno specchio concavo recante l'effigie IHS, stemma della compagnia stessa. Per rafforzare il messaggio iconografico dell'opera Andrea Pozzo fa inoltre grande uso di rappresentazioni della luce e del fuoco, due simboli dello Spirito Santo. Questo tema è frequente nell'iconografia ignaziana in cui l'immagine di Sant'Ignazio come emettitore di luce è spesso presente. La propaganda gesuita ha infatti ampiamente sfruttato l'assonanza tra il nome *Ignatius* e la parola latina *ignis* (fuoco), pur non sussistendo un reale rapporto etimologico tra le due<sup>174</sup>.

L'*Allegoria* è certamente la parte del ciclo nella chiesa di Sant'Ignazio su cui, oltre alle fonti storiche, esistono più fonti grafiche che permettono di seguirne l'iter progettuale e realizzativo in quasi tutti i passaggi. Dopo l'incarico ricevuto dai Superiori e testimoniato nel documento in cinque punti cui si è già fatto riferimento, possiamo ipotizzare il susseguirsi delle elaborazioni grazie alla testimonianza del Pascoli secondo il quale Pozzo diede «principio al disegno, ed ombreggiandolo collo 'nchiostro della China, parvegli quando il compìè d'aver compiuta tutta l'opera. Messolo susseguentemente in grande co' colori l'espose a pubblica vista, ed a universal censura nella sala del Collegio romano, ove allora dipingeva»<sup>175</sup>.

<sup>172</sup> Pozzo 1717, Figura 100. Nella prima edizione del 1693 la Figura 100 era quella dedicata alla *graticolazione* prospettica che, dalla seconda edizione, slitta alla Figura 101.

<sup>173</sup> Pozzo 1828, pp. 4-7.

<sup>174</sup> Levy 2004, p. 155.

<sup>175</sup> Pascoli 1736, p. 258; Fasolo - Mancini 2019, pp. 79-90.

Della fase di studio attraverso disegni iniziali abbiamo testimonianza attraverso un disegno in prospettiva conservato presso la Nation Gallery of Art di Washington (Fig. 68), datato intorno al 1690.

Questo disegno di grandi dimensioni è eseguito con inchiostro grigio e marrone e acquerello grigio per il chiaroscuro e le murature sezionate, misura cm 50,4x91,2 e presenta una composizione architettonica affine a quella adottata per l'opera finale attestata sia nel trattato *Perspectiva pictorum et architectorum* sia nel bozzetto a olio dell'opera.

Emergono però significative differenze: innanzitutto la composizione è perfettamente simmetrica rispetto ai due assi di simmetria orizzontale e verticale, si rileva inoltre una maggiore ampiezza della finestra centrale della navata; prerogative queste che non appartengono alla chiesa di Sant'Ignazio. Dal punto di vista squisitamente compositivo Pozzo qui propone uno schema fortemente centralizzante grazie all'introduzione di archi nella campata centrale dei lati lunghi della composizione, in tutto analoghi a quelli presenti sui lati corti. Il raddoppio di questi elementi simili a serliane rafforza ulteriormente i due assi con l'effetto di centralizzare la composizione. Infine, è evidente l'inserimento di una balaustra, probabilmente concepita come elemento reale e non illusorio, all'altezza dell'imposta della volta che avrebbe nascosto il punto di attacco tra architettura reale e architettura prospettica<sup>176</sup>.

Non conosciamo la successione di varianti che hanno portato da questa versione a quella attestata dal bozzetto dell'opera ma, stando a quanto insegnato dal Pozzo nel suo trattato, a questi disegni, che rappresentano la prospettiva dal sotto in su da dipingersi, nella forma visibile dal punto di osservazione privilegiato, dovrebbero corrispondere anche dei disegni in pianta e alzato dell'architettura reale e di quella illusoria. La necessità di tali disegni è sottolineata da fratel Pozzo a partire dagli Avvisi ai principianti contenuti all'inizio del trattato, dove si legge che è necessario l'esercizio del disegno «finche da ogni elevatione sappiate cavarne la sua pianta, e formar da essa lo spaccato o profilo»<sup>177</sup>.

Seguendo l'ordine cronologico degli elaborati descritti dal Pascoli, agli schizzi e ai disegni di progetto di cui non abbiamo notizia, seguì la realizzazione del bozzetto a olio. Tale bozzetto dovrebbe corrispondere alla tela conservata presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di palazzo Barberini. L'opera, una tela a olio di cm 346x178, ridotta quindi in scala di 1:10 rispetto alla volta reale, viene datata intorno al 1691 e rappresenta l'intera prospettiva da dipingersi sulla volta così come appare dal centro di proiezione, completa stavolta dei personaggi che animano la scena<sup>178</sup>.

<sup>176</sup> Wheeler 2005, pp. 100-106 e 152-153.

<sup>177</sup> Pozzo 1693, Avvisi ai principianti.

<sup>178</sup> Considerando la misura standard del palmo romano di cm 22,34 è possibile risalire alle dimensioni in palmi della tela che risultano essere di circa 15x8 palmi, misura molto simile a quella richiesta dai Superiori gesuiti al momento della commissione dell'opera a Fratel Pozzo.

L'osservazione del dipinto permette di apprezzare alcuni dettagli esecutivi che dimostrano l'accuratezza geometrica con cui fratel Pozzo ha realizzato questa opera<sup>179</sup>. Innanzitutto, il primo elemento da evidenziare è la presenza, in corrispondenza della ferita nel costato del Cristo da cui scaturiscono i raggi che illuminano Sant'Ignazio e di riflesso l'operato dell'Ordine Gesuita, del punto principale della prospettiva, materializzato attraverso una traccia puntiforme incisa. Questa traccia, oltre ad essere collocata nel punto di maggior valore simbolico della composizione, lascia immaginare come questo, nella prassi operativa, corrispondesse al luogo in cui venivano posizionati degli strumenti di ausilio al corretto tracciamento della prospettiva. Se immaginiamo ad esempio un filo teso, con all'estremità una punta, che viene di volta in volta posizionato e utilizzato come una riga per tracciare l'andamento in fuga delle rette verticali abbiamo una suggestiva materializzazione dell'esortazione con cui Pozzo apre il suo trattato: «Cominciate dunque o mio Lettore allegramente il vostro lavoro; con risoluzione di tirar sempre tutte le linee delle vostre operazioni al vero punto dell'occhio che è la gloria Divina.»<sup>180</sup>.

Altri segni, all'apparenza incisi, forse da pennelli dalle setole sottili e rigide o da steli metallici, sono ben delineati in corrispondenza degli spigoli verticali che vanno in fuga nel punto principale della prospettiva (Fig. 69).

Per ripercorrere l'iter progettuale della *Allegoria* è inoltre utile il confronto tra questo bozzetto, l'affresco e le tavole del *Perspectiva pictorum et architectorum* che riguardano l'opera<sup>181</sup>. Tale operazione evidenzia una forte continuità tra bozzetto e affresco realizzato, con la sola eccezione della mancanza nel primo di alcune figure presenti invece nell'opera definitiva: mancano le figure del Padre Eterno e dello Spirito Santo, oltre ad altri personaggi di contorno che si affacciano dalle balaustre e che decorano le lunette della volta. Il confronto con le tavole del trattato è da eseguirsi due volte, in ragione delle differenze che emergono tra le prime edizioni del *Perspectiva pictorum et architectorum*, la prima del 1693 e la seconda edita nel 1702. In entrambe le edizioni del trattato l'architettura illusoria è caratterizzata dalla presenza di un piano attico, decorato da specchiature rettangolari, che collega i due archi posti nei lati minori della composizione; questo elemento non è invece presente né nel bozzetto né nell'affresco (Fig. 70). Il motivo di tale assenza si spiega con la volontà di non ricondurre tutta la composizione alla

<sup>179</sup> Il rilievo fotografico del bozzetto è stato eseguito in occasione del progetto PRIN 2010 "Prospettive architettoniche: conservazione digitale, divulgazione e studio" (coordinatore nazionale prof. Riccardo Migliari) da Leonardo Baglioni, Matteo Flavio Mancini e Graziano Mario Valenti con la strumentazione del Laboratorio di Innovazione per il rilevamento, la rappresentazione e l'analisi dell'architettura – LIRALab del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura della Sapienza Università di Roma.

<sup>180</sup> Pozzo 1693, Al lettore.

<sup>181</sup> Le incisioni presenti nei volumi del trattato, sebbene ideate e certamente supervisionate da Andrea Pozzo, sono eseguite da un numeroso gruppo di incisori specializzati attivi a Roma sul finire del XVII secolo. Le tavole firmate portano i nomi di: Vincenzo Mariotti, Theodor Ver Cruys, Jean-Charles Allet, Benoit Thiboust, Domenico Mariano Franceschini, Girolamo Frezza e Arnold Westerhout. Mariani 2010, pp. 89-92.

rigidità della figura rettangolare, che avrebbe tolto molto slancio dell'architettura illusoria. Questa infatti si giova particolarmente del profilo mistilineo effettivamente affrescato che consente una maggiore intromissione del cielo nella composizione.

Stando al racconto del Pascoli, all'esposizione pubblica del bozzetto seguì la realizzazione dell'opera ad affresco. Ancora dal Pascoli sappiamo che l'opera venne scoperta in occasione della festa di Sant'Ignazio, il 31 luglio 1694, alla presenza di papa Innocenzo XII e che, come avvenuto in precedenza per la finta cupola, il successo dell'opera fu superiore alle critiche che ricevette e «fu tale la calca del concorso per molti giorni, che malagevolmente entrare, ed uscire si poteva di chiesa»<sup>182</sup>.

La trasposizione dell'opera dal bozzetto alla volta della navata è avvenuta attraverso la tecnica della *graticolazione* prospettica di cui si è già parlato riguardo i contenuti del trattato. Grazie al rilievo tridimensionale dell'opera e dalla lettura della superficie affrescata resa possibile da una ripresa fotografica ad alta risoluzione eseguita dal punto di vista privilegiato<sup>183</sup> è infatti possibile non solo individuare i segni della graticola, ma anche ripercorrere a ritroso il procedimento descritto da frate Pozzo nel *Perspectiva pictorum et architectorum*. Pozzo, infatti, ricorda che «Con l'aiuto d'essa ho disegnato in grande non solo l'Architettura che sto per mostrarvi, ma anco le figure che hora sto dipingendo»<sup>184</sup>.

In particolare, grazie ai dati acquisiti è stato possibile restituire tridimensionalmente i contorni dell'affresco e i segni ancora leggibili della graticola. Individuando sul ridisegno della graticola almeno tre punti appartenenti a un medesimo piano proiettante è infatti possibile ricostruire in modo univoco la giacitura del piano stesso<sup>185</sup> e, ripetendo questa operazione per ottenere alcuni piani proiettanti, è possibile, tramite le loro reciproche intersezioni, individuare sul piano di simmetria della navata la posizione del centro di proiezione. Questa ricostruzione individua la posizione di tale punto in modo accurato poiché le intersezioni reciproche dei piani proiettanti ricadono in un'area limitata. Il risultato è compatibile con le dimensioni della navata e individua il punto di vista privilegiato al centro della navata a circa 2 m da terra, coerentemente con il disco marmoreo inserito nella pavimentazione della chiesa (Fig. 71). Nota la posizione del centro di proiezione, i segni riconducibili alla graticola e le dimensioni dell'architettura reale della navata è possibile verificare altre indicazioni presenti nel *Perspectiva pictorum et architectorum*.

<sup>182</sup> Pascoli 1736, p. 258.

<sup>183</sup> Il rilievo tridimensionale è stato eseguito attraverso tecniche di rilevamento fotogrammetrico *structure from motion* mentre la ripresa fotografica ad alta risoluzione ha visto l'uso di tecniche di fotografia nodale gigapixel. Le riprese sono state effettuate in occasione del progetto PRIN 2010 "Prospettive architettoniche: conservazione digitale, divulgazione e studio" (coordinatore nazionale prof. Riccardo Migliari) da Leonardo Baglioni, Marco Fasolo e Matteo Flavio Mancini con la strumentazione del Laboratorio di Innovazione per il rilevamento, la rappresentazione e l'analisi dell'architettura – LIRALab del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura della Sapienza Università di Roma.

<sup>184</sup> Pozzo 1693, Figura 93.

<sup>185</sup> Tre punti identificano univocamente la giacitura di un piano. Nel caso specifico delle volte a botte questi punti identificano anche un arco di ellisse generato dall'intersezione tra il cilindro della volta e il piano proiettante.

Nella tavola 100 della prima edizione (1693) del trattato fratel Pozzo illustra l'applicazione della tecnica delle tre graticole utilizzando il caso della volta di Sant'Ignazio: il primo quadrettato appartiene al bozzetto dell'opera, il secondo viene realizzato attraverso dei fili tesi alla quota dell'imposta della volta e il terzo è ottenuto per proiezione di quest'ultimo sulla volta da affrescare (Fig. 72).

Avendo ricostruito la posizione del centro di proiezione e disponendo del ridisegno tridimensionale della terza graticola, è possibile ricostruire a ritroso la graticola di fili tesi posti alla quota di imposta della volta, a m 22 da terra e distante m 9,60 dal cervello della volta stessa. Questa operazione restituisce una graticola composta da 48x99 moduli quadrati, della misura media di cm 36 di lato, dimensione confrontabile a 1 e 1/2 palmi romani. Le proporzioni della graticola fanno chiaramente riferimento ad un rapporto di 1:2, rapporto che già caratterizzava le dimensioni del bozzetto, 8x16 piedi, e che si può riscontrare anche nella graticola rappresentata nella tavola 100 del *Perspectiva pictorum et architectorum*, ancorché, in quest'ultimo caso si tratti di una griglia di 16x34 moduli (Fig. 73-a).

Analizzando la seconda edizione del trattato (1702) oltre alla sostituzione della tavola 100 cui si è già accennato, si riscontra un ampliamento del commento alla tavola 101, quella riguardante la tecnica delle graticole. In particolare, fratel Pozzo specifica che, nel caso della volta di Sant'Ignazio, la graticola di fili non sia stata costruita alla quota di imposta della volta ma a quella dove inizia l'architettura illusoria e che, attraverso questo accorgimento:

[...] essendo quella (la graticola) più del solito vicina alla Volta, le potei camminare sotto in tempo di notte, e trasportando un lume acceso di spago in spago, secondo che quelli gettavano l'ombre molto visibili, e distinte, andai segnandole con color nero, di maniera, che al giorno chiaro trovai formata tutta la graticolazione prospettica [...]<sup>186</sup>.

Questo racconto riferisce dunque di una graticola posta a circa 3,60 m dal cervello della volta, tanto vicina da gettare realmente delle ombre leggibili e da mettere in condizione il pittore di camminare agevolmente sui tavolati del ponteggio. A questa quota la graticola risulterebbe composta da 36x75 moduli quadrati, della misura media di cm 47 di lato, dimensione confrontabile a 2 palmi romani (Fig. 73-b), stessa misura emersa per la graticola usata per il catino absidale.

Lo sviluppo piano della graticola e dell'affresco<sup>187</sup> dimostra con grande chiarezza la coerenza tra il Pozzo teorico e l'operare del Pozzo pittore: i segni della graticola ancora presenti sulla superficie dell'affresco, con poche eccezioni presenti sul lato destro della volta, sono visibili solo a partire dalla

<sup>186</sup> Pozzo 1717, Figura 101.

<sup>187</sup> Bertocci 2015, pp. 81-92; Pancani 2015, pp. 93-100.

quota da cui inizia l'architettura illusoria e si evidenziano le forti aberrazioni introdotte dalla proiezione prospettica su supporto curvo cui sono soggette alcune figure, su tutte le allegorie dei continenti (Fig. 74).

Grazie all'accurata progettazione prospettica e alla tecnica della graticola l'immagine congeniata da Andrea Pozzo raggiunge il massimo livello di illusionismo e coinvolgimento quando viene vista dal corretto punto di osservazione. Da qui soltanto, grazie alla completa assenza di deformazioni, l'*immagine* osservata viene interpretata come l'*immagine* di uno spazio in continuità con quello reale<sup>188</sup>.

Lo spazio illusorio progettato dal fratello gesuita è definito attraverso una serie di sette tavole del suo trattato: le Figure 93 e 94 ritraggono la pianta e la sezione longitudinale della chiesa di Sant'Ignazio perché, per poter progettare lo spazio illusorio, è necessario conoscere adeguatamente lo spazio in cui si andrà a dipingere (Fig. 75-a-b); la Figura 95 rappresenta la prima scelta progettuale ovvero la definizione della quota da cui si eleverà l'architettura illusoria che, nel caso in questione, Pozzo fissa subito al di sopra delle finestre nelle lunette della navata, decidendo di tagliare virtualmente la volta (Fig. 75-c); la Figura 96 rappresenta il progetto dell'architettura illusoria attraverso gli stessi disegni che si utilizzerebbero per un'architettura reale, ovvero la pianta e le sezioni longitudinale e trasversale, che consentono a Pozzo di definire sia le dimensioni complessive sia i dettagli dell'architettura che andrà poi a dipingere (Fig. 75-d); le Figure 97-98-99 rappresentano la prospettiva dell'architettura illusoria disegnata dal punto di vista prescelto al centro della navata (Fig. 75-e-f-g).

Il progetto di un'architettura illusoria passa quindi attraverso tre fasi fondamentali: la definizione del suo rapporto con l'architettura reale, la sua definizione stereometrica e la rappresentazione di come dovrà apparire all'osservatore.

Grazie a queste informazioni, al rilievo tridimensionale dell'opera e alla posizione del centro di proiezione è possibile procedere alla restituzione tridimensionale dell'architettura illusoria. La prima operazione è stata proprio il taglio del modello della volta alla quota indicata dal Pozzo mentre, grazie al rilievo dell'affresco e alla posizione del centro di proiezione **O**, è possibile ricostruire la posizione nello spazio di alcuni punti dell'architettura illusoria. Questi punti sono stati restituiti ricorrendo alla intersezione tra il loro raggio proiettante da **O** e una verticale ricostruita dalla posizione in pianta dei punti interessati. Successivamente, questi stessi punti sono stati utilizzati per mettere in scala la tavola della Figura 96 del trattato che mostra, in pianta e in sezione longitudinale e trasversale, l'architettura progettata dal pittore trentino. In base a queste rappresentazioni in proiezione ortogonale del progetto dell'architettura illusoria e alla verifica di corrispondenza proiettiva fornita dall'affresco sulla volta è stato possibile ricostruire tridimensionalmente tutta la composizione architettonica (Fig. 76).

<sup>188</sup> Mitchell 2015, pp. 16-18.

Un significativo risultato della ricostruzione della componente architettonica dell'illusione è che questa si eleva per m 28 dal piano di imposta individuato da Pozzo sopra le finestre reali che illuminano la navata centrale. Questa misura corrisponde alla distanza da terra dello stesso piano e quindi conferma quanto affermato da Pozzo nel suo trattato quando asserisce di voler realizzare un'architettura illusoria alta tanto quanto quella reale ma dotata di colonne invece che di pilastri<sup>189</sup>. Ancora più significativo è il rapporto proporzionale riferito alla posizione dell'osservatore da cui si evince che l'architettura illusoria raggiunge i m 56 di altezza da terra, il doppio dello spazio reale della navata della chiesa di Sant'Ignazio, introducendo un primo, significativo, contributo all'effetto di illusione complessivo (Fig. 77).

La componente figurativa dell'*Allegoria* è l'aspetto forse più spettacolare dell'opera e che più contribuisce al coinvolgimento dell'osservatore nella vicenda narrata. Complessivamente è possibile individuare circa novanta tra figure singole e figure riunite in gruppi. L'importanza della componente figurativa è tale da superare quella dell'architettura e definire un genere pittorico diverso da quello della quadratura tradizionale, in cui l'architettura è solitamente protagonista dell'opera. Per questa ragione la ricostruzione tridimensionale dell'architettura illusoria è stata arricchita dalla ricollocazione nello spazio delle figure rappresentate.

Anche per questa seconda restituzione tridimensionale è necessario far ricorso ad alcune proprietà della prospettiva e, in particolare, quelle che regolano la digradazione delle grandezze apparenti e il rapporto tra piano di quadro, oggetti rappresentati e la loro dimensione apparente. È necessario ricordare che, in ogni prospettiva, solo gli oggetti che appartengono al piano di quadro, quello su cui si genera l'immagine prospettica, sono in vera forma e vera misura. Quelle poste alle spalle del piano di quadro si rimpiccioliscono progressivamente mentre quelle poste tra l'osservatore e il piano di quadro appaiono più grandi del reale.

Il rapporto matematico che intercorre tra l'osservatore, il piano di quadro, le dimensioni reali di un oggetto, le sue dimensioni apparenti e la sua distanza dal piano di quadro è espresso dalla relazione:

$$d = (a * f) / a'$$

in cui **d** è la distanza apparente dell'oggetto dall'osservatore, **a** è la sua dimensione reale, **a'** è la sua dimensione apparente e **f** è la distanza dell'osservatore dal piano di quadro. Pertanto, note **a**, **a'** e **f** è possibile risalire alla distanza **d** dall'osservatore di un oggetto rappresentato in prospettiva (Fig. 78).

---

<sup>189</sup> Pozzo 1693, Figura 95.

Nel caso in questione, la posizione dell'osservatore è nota poiché coincide con quella del centro di proiezione **O** e la sua distanza dal piano di quadro **f** si ricava considerando, come fa anche Pozzo, il piano di imposta della volta come piano di quadro. Le dimensioni apparenti **a'** delle figure sono anch'esse note perché misurabili nell'affresco mentre l'individuazione delle loro dimensioni reali **a** richiede l'introduzione di due ipotesi: utilizzare come misura di riferimento il raggio della circonferenza circoscritta alla testa dei personaggi rappresentati, poiché la testa può essere discretamente approssimata da una sfera, e utilizzare come misura reale di riferimento quella misurabile per le teste delle figure più vicine al piano di imposta della volta dato che, essendo le più vicine al piano di quadro, subiscono un minor scorcio prospettico. Una volta scalate le figure dei personaggi in base alle misure **a** rilevate e ricavate le distanze apparenti **d** di ogni figura dall'osservatore applicando la precedente formula, è possibile far scorrere ciascuna figura lungo un proprio raggio proiettante e ricostruirne così la posizione nello spazio tridimensionale<sup>190</sup>.

La restituzione nello spazio tridimensionale della distribuzione delle figure rappresentate nell'*Allegoria* fornisce un risultato complessivo coerente e ben organizzato: le figure si trovano tutte all'interno del perimetro della navata centrale e salgono verso l'alto, in una struttura piramidale stratificata che non presenta significative interruzioni, fino alla quota di 92 m dall'osservatore, dove si trova la rappresentazione della Trinità, posta significativamente a perpendicolo sul fedele, al vertice della composizione.

Anche in questo caso è importante provare a valutare i rapporti proporzionali tra la composizione dell'apparato figurativo e lo spazio reale della chiesa: la componente figurativa dell'affresco si distribuisce in uno spazio che è il triplo dell'altezza della navata, espandendo così lo spazio illusorio ben oltre quanto fatto dall'architettura illusoria grazie alla sua «esistenza collettiva»<sup>191</sup>.

Una volta quantificate individualmente le singole componenti, è possibile analizzare la loro interazione qualitativa e valutare lo spazio illusorio rappresentato nell'opera nel suo insieme.

In primo luogo, si può osservare che l'operazione compositiva scelta da Andrea Pozzo, ovvero quella di impostare l'opera come il completo sfondamento della superficie della volta della navata, risolve il problema sollevato dalla committenza nel documento del 1688 riguardo il suo sesto poco accentuato. La forma effettiva della superficie voltata diventa infatti assolutamente irriconoscibile a occhio nudo e scompare completamente quando l'opera viene osservata dal suo punto di vista privilegiato al centro della navata.

L'architettura illusoria ha inoltre lo scopo di slanciare lo spazio della chiesa e accompagnare l'ascesa delle figure fungendo, al contempo, talvolta da quinta, talaltra da filtro, ai personaggi rappresentati.

<sup>190</sup> Mancini 2016, pp. 447-454.

<sup>191</sup> Wittkower 1995, pp. 328-334.

Questi, infatti, instaurano un complesso gioco di occlusioni reciproche che risultano verosimili anche nella ricostruzione tridimensionale dello spazio e favoriscono la lettura in profondità di tutta la composizione (Fig. 79). Inoltre, a differenza delle opere di quadratura tradizionali in cui l'apparato figurativo è secondario rispetto a quello architettonico, nel caso dell'*Allegoria dell'opera missionaria dei Gesuiti* questo è prevalente e non si limita ad abitare lo spazio architettonico illusorio ma contribuisce alla creazione dello spazio illusorio stesso spingendosi nello spazio divino, oltre le nuvole su cui compaiono i Santi della Compagnia, dove le leggi della tettonica architettonica non valgono e non possono essere applicate. Proprio la posizione dei Santi, appena al di sopra della trabeazione dell'architettura illusoria gli attribuisce quel ruolo di cerniera tra i due mondi, quello terreno da redimere e quello divino in cui traghettare le anime salve<sup>192</sup>.

In particolare, la corrispondenza tra significato iconografico e posizione delle figure nello spazio viene confermata a tutti i livelli della composizione: la parte di spazio reale che va dai m 22 ai m 28 di altezza ospita vari tipi di fiere e le allegorie dei continenti, in altre parole il mondo terreno; subito al di sopra di tale quota, dai m 28 ai m 56 dell'architettura illusoria, troviamo le figure delle anime redente grazie all'attività missionaria della Compagnia ai quattro angoli del globo, uno spazio intermedio tra quello della realtà terrena e quello puramente celeste, costruito dall'azione missionaria della Compagnia; più in alto di tutti, a cavallo dei m 56 che segnano il limite tra spazio dell'architettura illusoria e spazio celeste, appaiono le figure di Sant'Ignazio, fondatore dell'Ordine e dunque non a caso più vicino di tutti alle figure del Cristo e del Padre Eterno, degli altri Santi – Francesco Saverio, Francesco Borgia e Luigi Gonzaga – e degli angeli; in cima alla composizione, a circa m 100 dall'osservatore, si trovano la rappresentazione della Trinità e altre figure angeliche. A questo moto ascensionale, corrisponde inoltre quello contrario della luce, che scende dal costato di Cristo, colpisce Sant'Ignazio e viene così irradiato verso le allegorie dei continenti (Fig. 80).

In sintesi, l'azione di frate Pozzo genera un forte senso di continuità tra spazio reale e spazio della rappresentazione. Lo spazio illusorio infatti può essere paragonato a una vera e propria messa in scena teatrale in cui l'architettura ha il ruolo di palcoscenico, di luogo d'azione – in assonanza con la *compositio loci* degli esercizi spirituali ignaziani che richiedono, come primo passo di ogni meditazione, di immaginare lo spazio in cui si svolge il racconto sacro – e della rappresentazione che ha come protagonista l'opera missionaria della Compagnia e come obiettivo ultimo il raggiungimento di un elevato livello di «illusione, allusione e collusione» con il fedele<sup>193</sup>.

---

<sup>192</sup> Damish 2002, p. 64.

<sup>193</sup> Kemp 1999, pp. 105-124.



Fig. 67. Andrea Pozzo, volta (1691-94), chiesa di Sant'Ignazio (Roma).

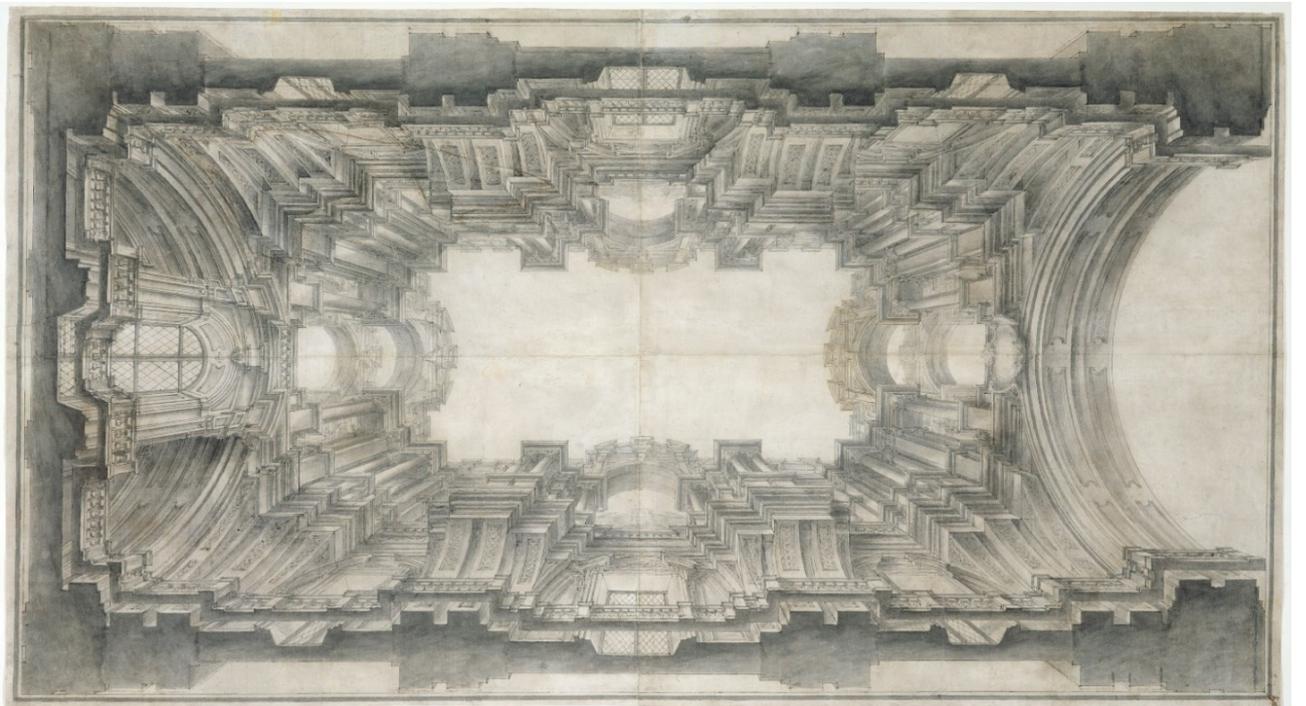


Fig. 68. Andrea Pozzo, disegno preparatorio per la volta della chiesa di Sant'Ignazio (1690). Nation Gallery of Art, Washington.



Fig. 69. Andrea Pozzo, Bozzetto per la volta della chiesa di Sant'Ignazio (1685).  
Galleria Nazionale di Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma.

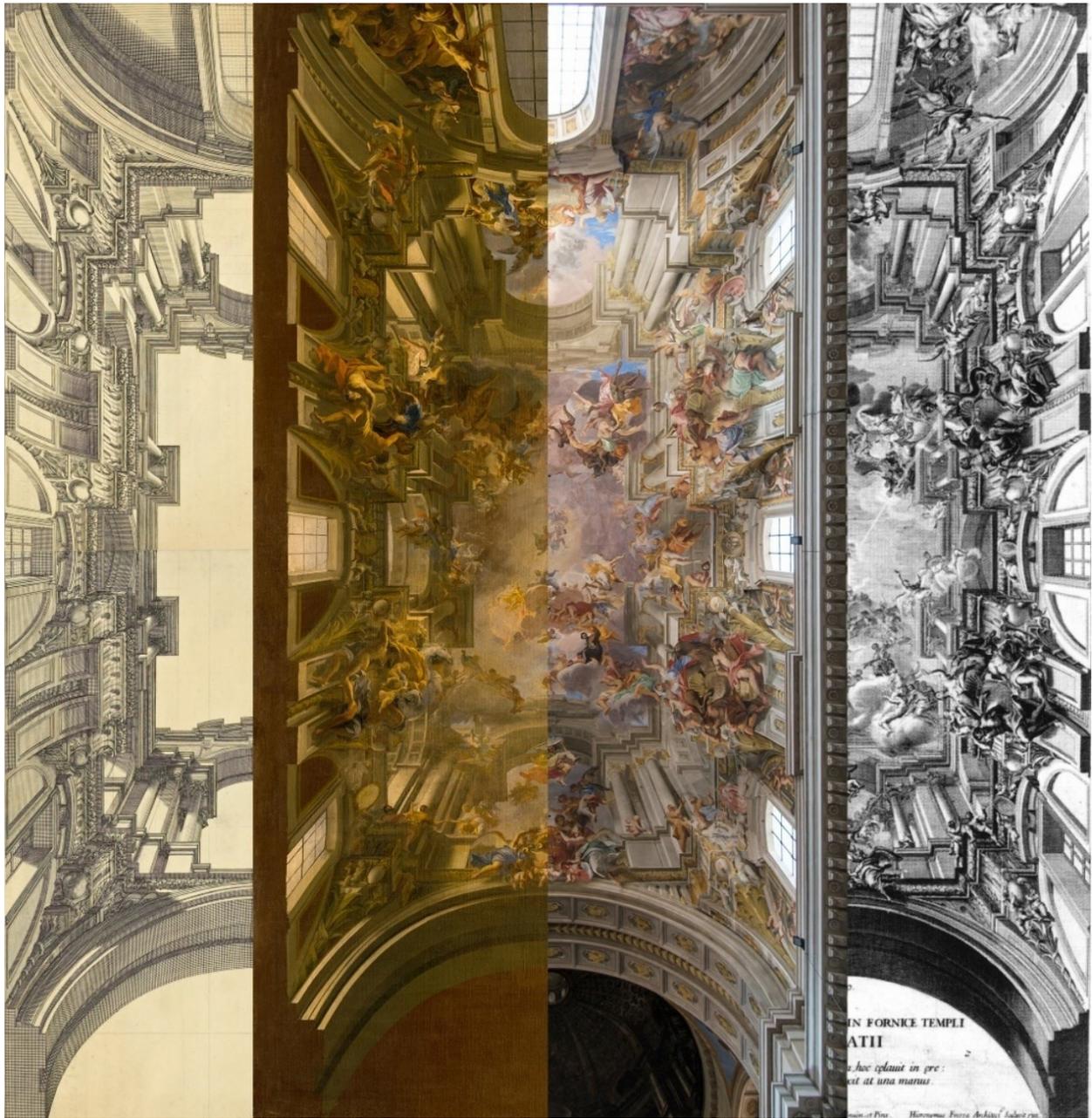


Fig. 70. Confronto tra l'architettura prospettica della volta della chiesa di Sant'Ignazio: montaggio delle Figure 98 e 99 della prima edizione del trattato (a sinistra); bozzetto (centro-sinistra); affresco (centro-destra); Figura 100 della seconda edizione del trattato (a destra)

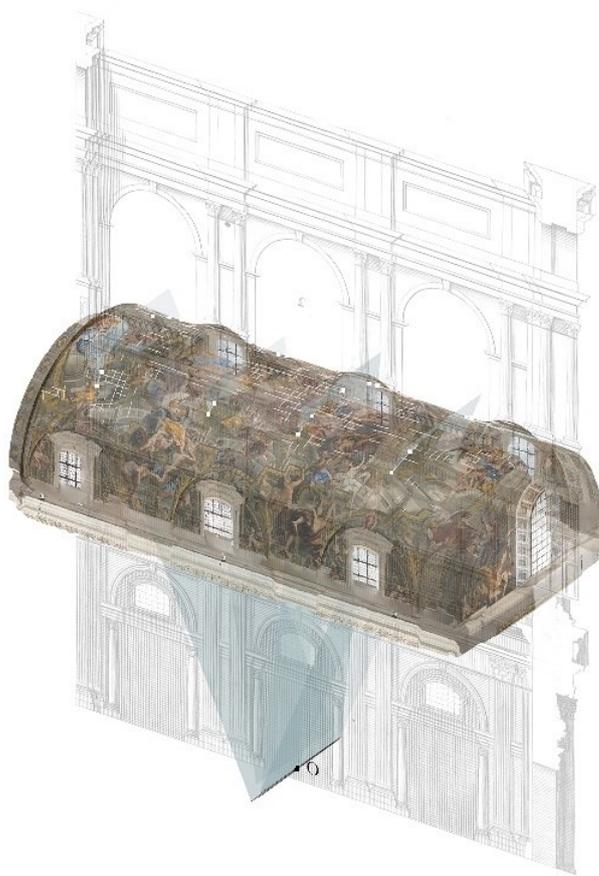


Fig. 71. Individuazione del punto di vista privilegiato dell'affresco.

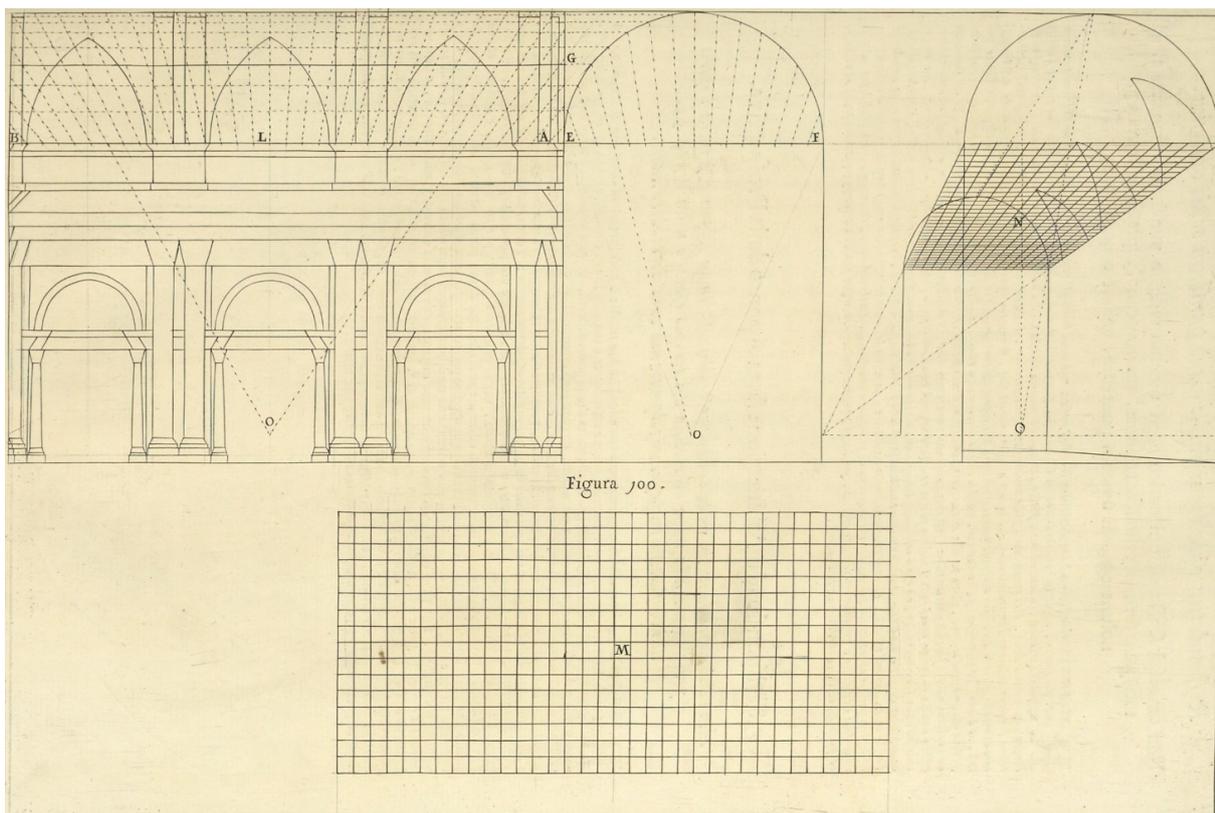


Fig. 72. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum, Parte I, Figura 100* (1693).

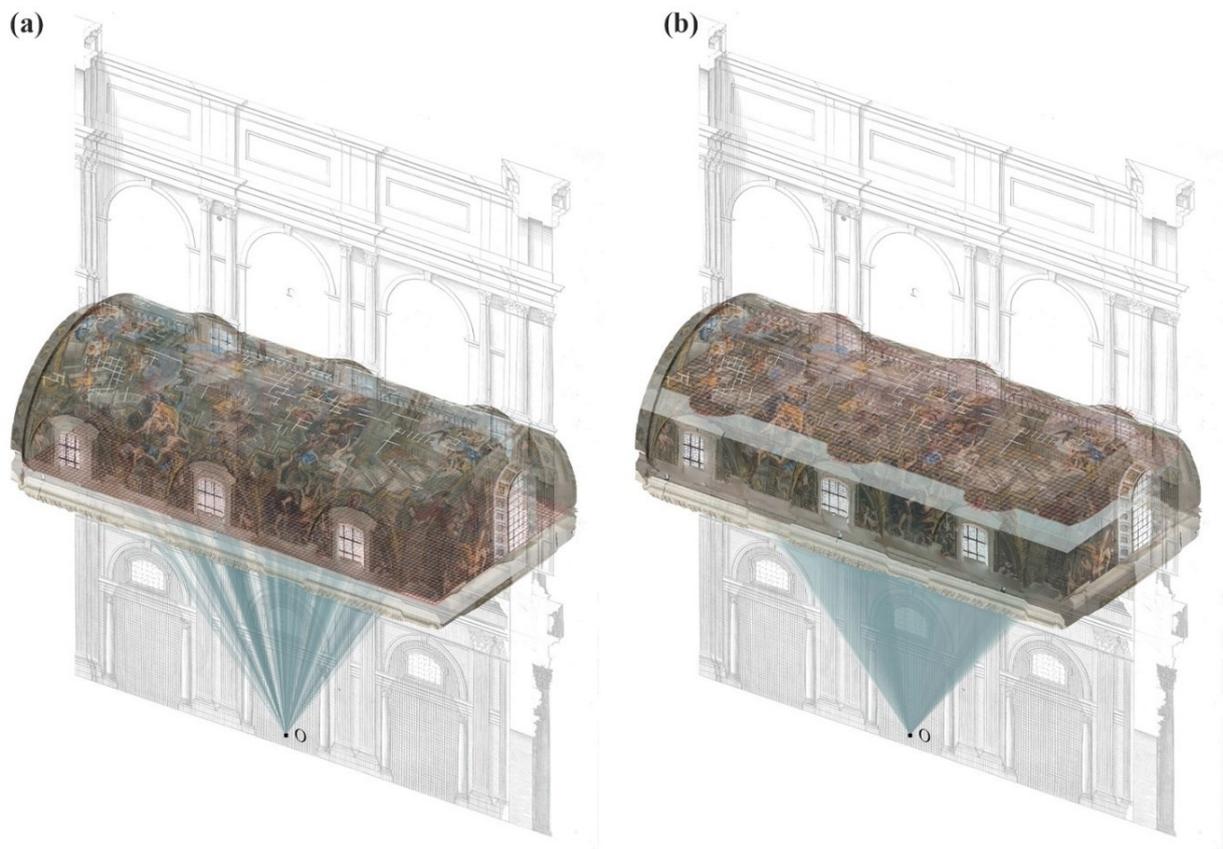


Fig. 73. Ricostruzione della graticola secondo le descrizioni del trattato: alla quota di imposta della volta secondo la prima edizione del trattato (a sinistra) e alla quota di imposta dell'architettura illusoria secondo la seconda edizione del trattato (a destra).

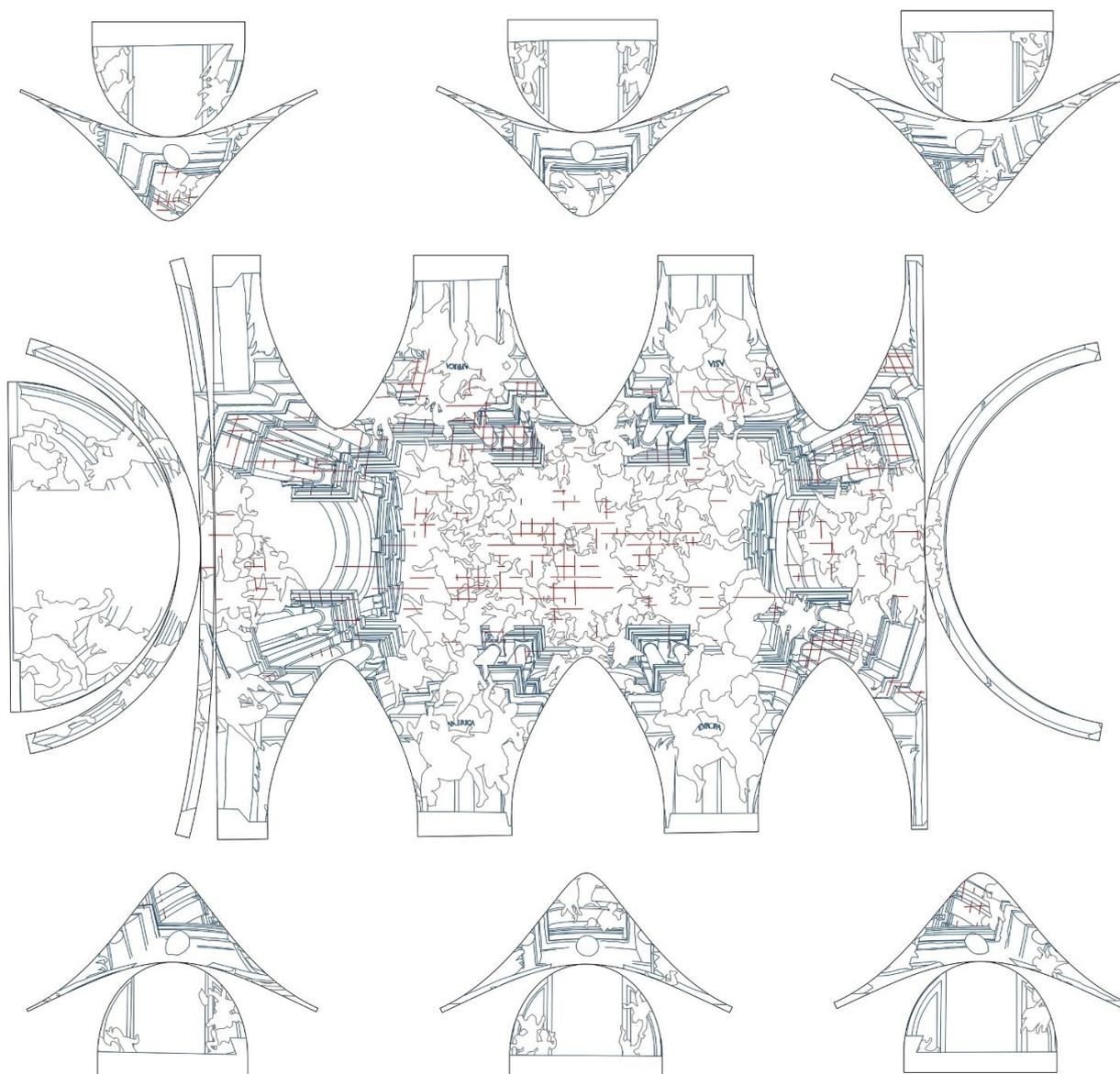


Fig. 74. Sviluppo piano della restituzione al tratto degli elementi architettonici (blu), figurativi (grigio) e dei segni della graticola (rosso).

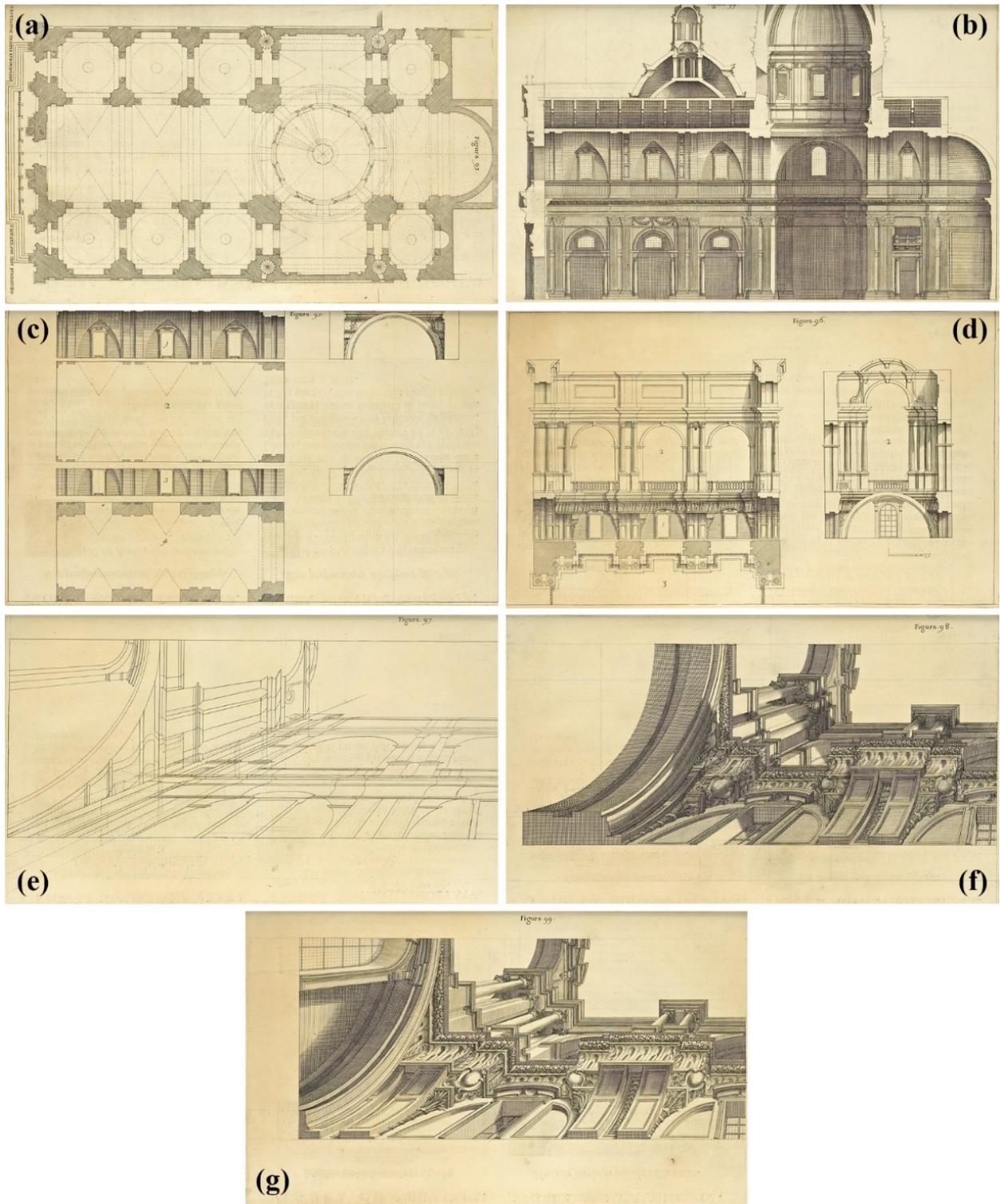


Fig. 75. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Parte I, Figure 93-99 (1693).

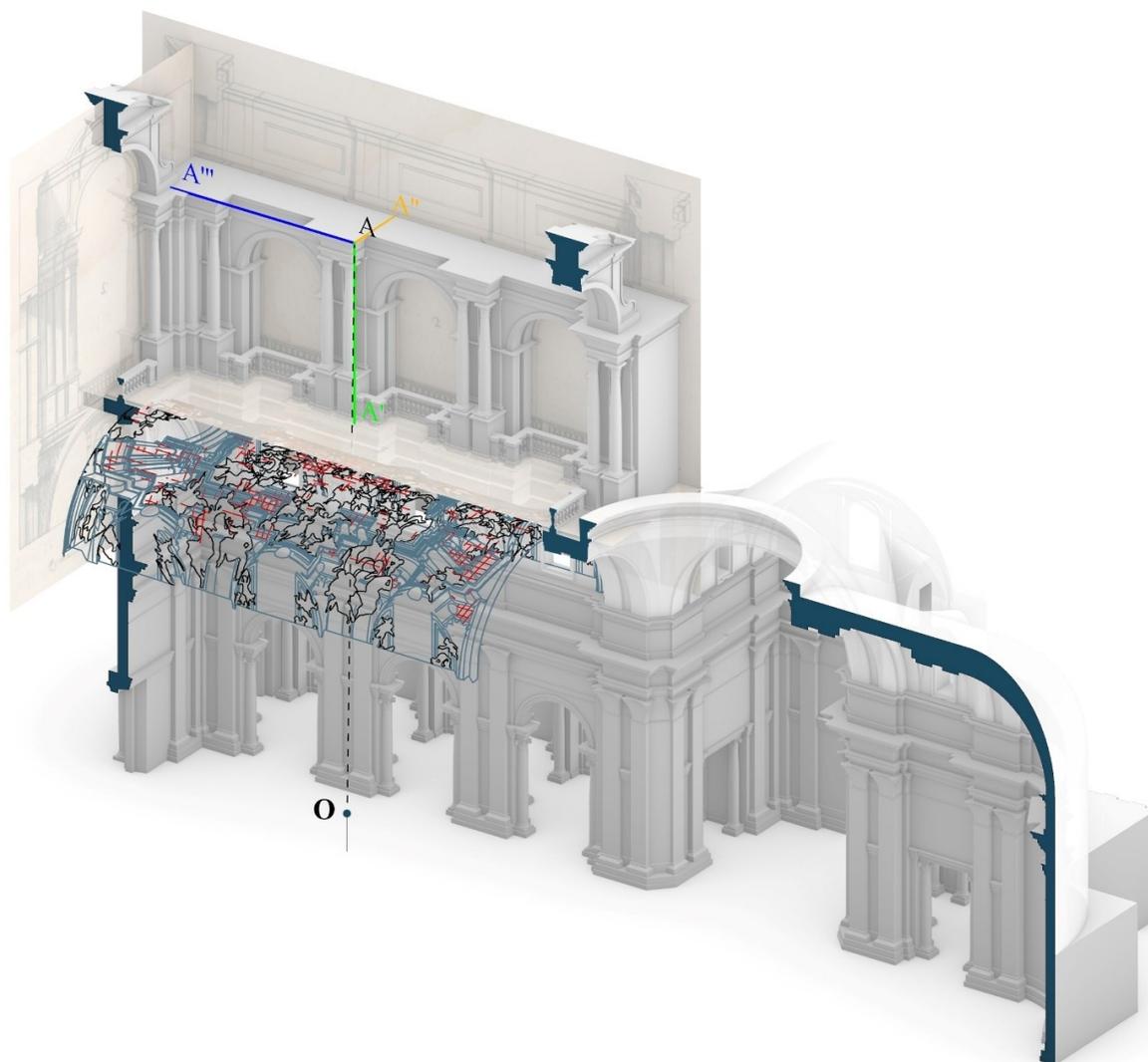


Fig. 76. Restituzione prospettica dell'architettura illusoria della volta della chiesa di Sant'Ignazio.

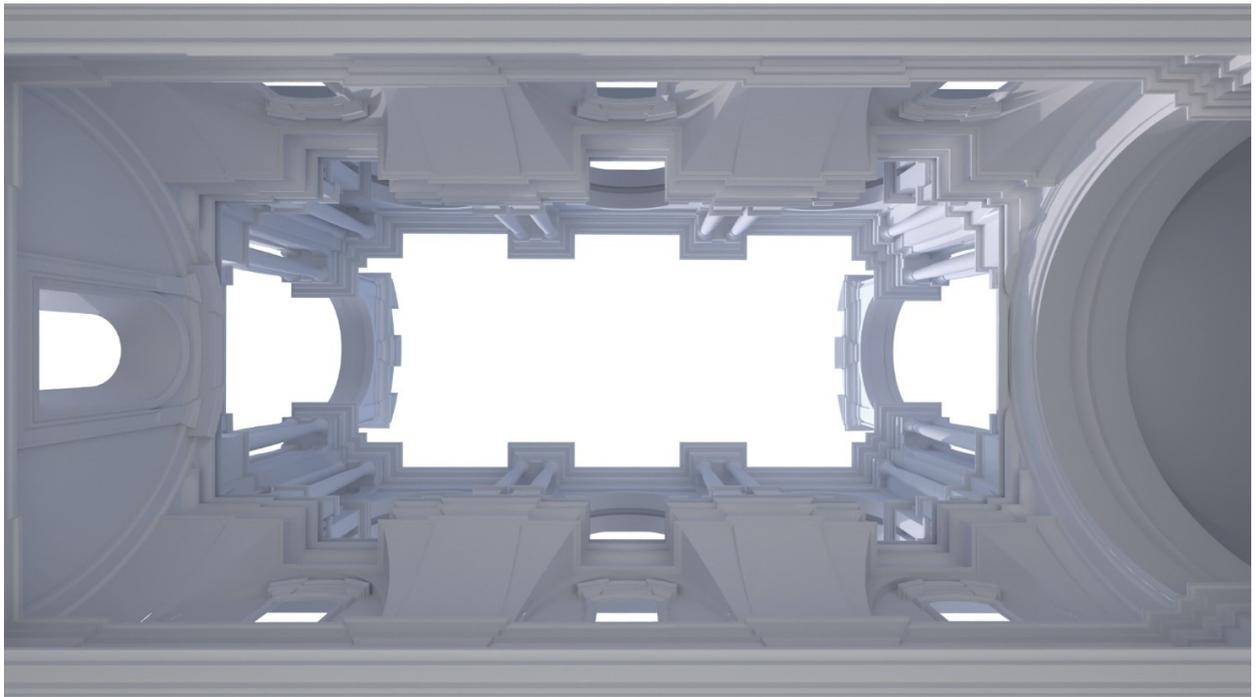


Fig. 77. Ricostruzione tridimensionale della componente architettonica dell'affresco della volta della chiesa di Sant'Ignazio vista dal punto di vista preferenziale.

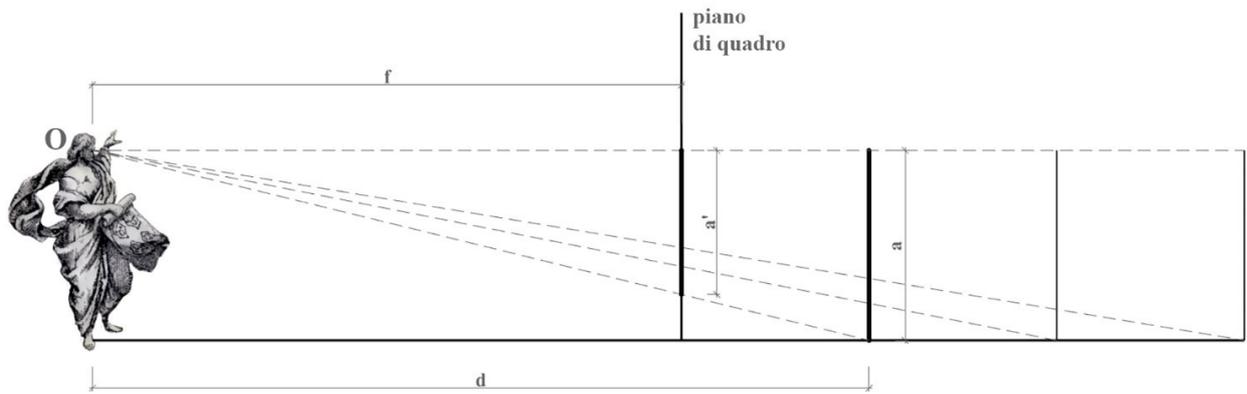


Fig. 78. Schema che illustra la digradazione delle grandezze apparenti in prospettiva.

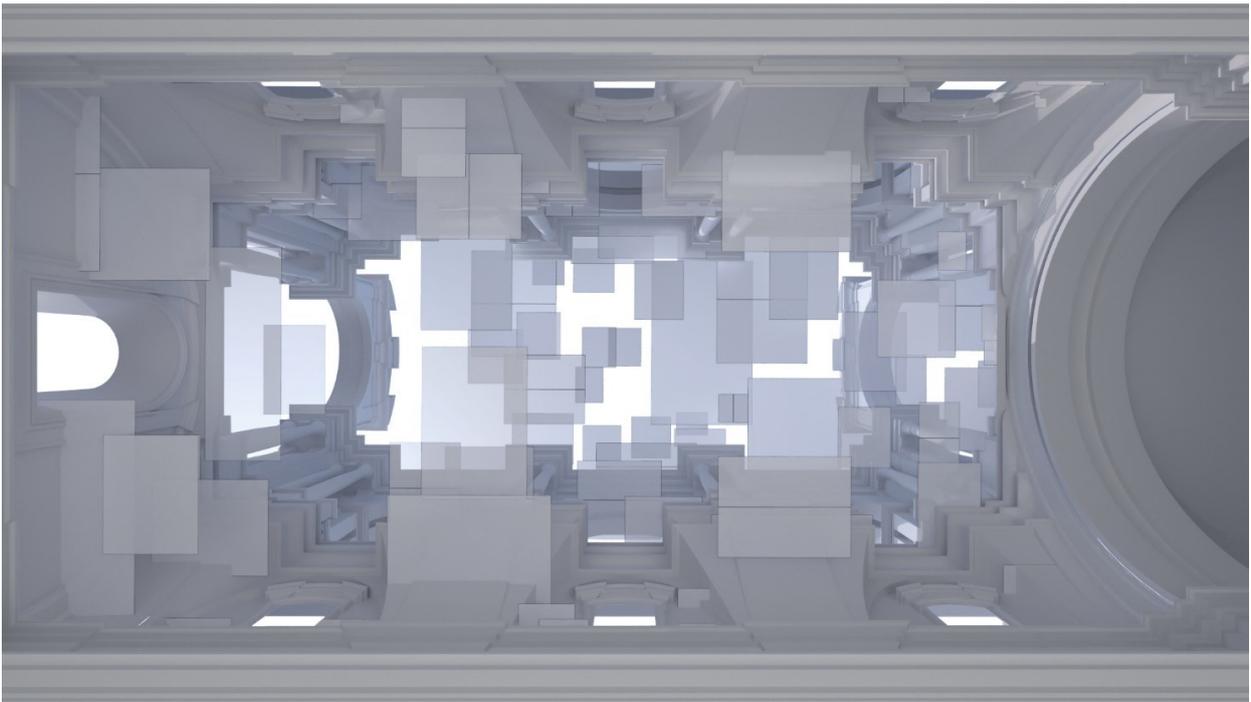


Fig. 79. Ricostruzione tridimensionale delle componenti architettonica e figurativa dell'affresco della volta della chiesa di Sant'Ignazio viste dal punto di vista preferenziale (i piani traslucidi rappresentano le posizioni nello spazio delle figure dipinte).

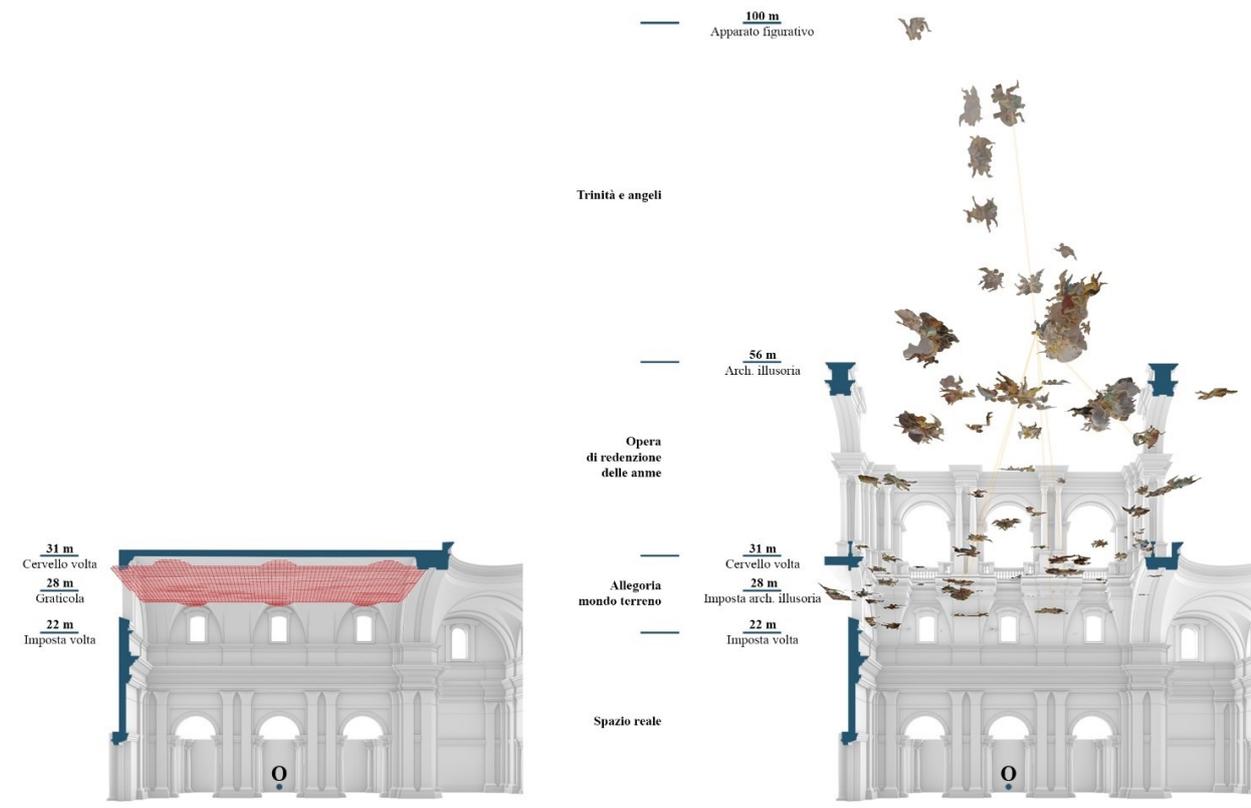


Fig. 80. Modello tridimensionale dello spazio reale della navata della chiesa di Sant'Ignazio (a sinistra) e la restituzione dello spazio illusorio con la componente figurativa (a destra).

### 3.2.4. Spazio reale e spazio illusorio nel ciclo romano

La ricostruzione tridimensionale dei tre episodi principali del ciclo romano della chiesa di Sant'Ignazio ha permesso di mettere in evidenza sia elementi di continuità tra gli interventi che motivi caratteristici di ciascuno. Per prima cosa emerge la continuità del metodo adottato da Pozzo, la così detta teoria della prassi, assolutamente fedele alle indicazioni del suo *Perspectiva pictorum et architectorum* che, opportunamente interrogato, non manca di trovare riscontro nelle opere realizzate<sup>194</sup>.

Tale continuità metodologica attraversa trasversalmente l'iter progettuale e realizzativo degli interventi: la scelta costante del punto di vista singolo per ogni opera, abbracciando senza esitazione le conseguenze di una tale scelta per opere di così grande dimensione; l'individuazione di espedienti compositivi per instaurare un rapporto di continuità con l'architettura reale; la presenza di aree di passaggio tra spazio reale e rappresentazione in cui avviene la loro saldatura; la preferenza per l'applicazione di rapporti proporzionali semplici tra architettura reale e illusoria che si riscontra nell'adozione delle dimensioni della prima anche nella seconda, è il caso in particolare dell'architettura della volta e della finta cupola che doppiano esattamente l'architettura reale; l'importanza assegnata all'elemento architettonico della colonna di cui Pozzo esplora diverse combinazioni anche in relazione alle murature; l'adozione sistematica delle tecniche di cantierizzazione delle opere in funzione della geometria del supporto su cui devono essere realizzate.

In particolare, i punti di vista adottati da Pozzo per i tre episodi analizzati presentano caratteristiche diverse: il punto di vista dell'affresco della volta è centrale rispetto allo spazio della navata e richiede un'osservazione perfettamente verticale dell'opera, una scelta che induce un momento di stasi e di confronto con la rappresentazione del divino che, a sua volta, osserva dall'alto il fedele in un gioco di specularità; il punto di vista scelto per la finta cupola è invece eccentrico, per le ragioni esposte in precedenza, e induce una direzione dello sguardo obliqua che inevitabilmente spinge l'occhio del fedele verso il successivo episodio che trova il suo punto di osservazione privilegiato tra il centro del transetto e l'arcone del presbiterio.

I tre interventi presentano però anche una significativa differenza di fondo. La finta cupola nasce come surrogato di un'architettura reale che non può essere realizzata mentre le architetture illusorie della volta e del catino absidale non nascono con lo stesso intento, esse vanno piuttosto intese come scenografie delle rappresentazioni sacre che ospitano. Quanto alla continuità tra spazio reale e illusione, questa è evidentemente maggiore per la volta e per la finta cupola mentre l'affresco del catino absidale sembra quasi una interpretazione a scala architettonica di una tela sacra. In questo senso quest'ultima opera rappresenta un'evoluzione rispetto alla precedente esperienza di Mondovì in cui

<sup>194</sup> Oechslin 1996, pp. 189-205.

non era presente alcun elemento architettonico che instaurasse una qualche continuità con l'organismo reale. Le aree di interferenza tra architettura reale e prospettiva sono abilmente controllate da Pozzo: nella *Allegoria dell'opera missionaria dei Gesuiti* la zona delle lunette sopra le finestre funge da cerniera tra i due spazi ospitando contemporaneamente elementi reali, come le finestre, ed elementi della rappresentazione come le allegorie dei continenti; nella finta cupola la saldatura avviene attraverso la fascia delle mensole curvilinee che, non presenti nel trattato, sono elementi dalla forma sufficientemente elusiva per mascherare il passaggio tra i due spazi; nell'abside l'architettura illusoria è contornata di elementi che richiamano lo spazio reale senza dare però precisi punti di riferimento allo sguardo<sup>195</sup> (Fig. 81).

---

<sup>195</sup> Il modello tridimensionale della chiesa di Sant'Ignazio di Loyola che rappresenta lo spazio reale, lo spazio virtuale e rimanda alle riprese fotografiche effettuate è consultabile attraverso il seguente link alla piattaforma Sketchfab:

<https://sketchfab.com/3d-models/andrea-pozzo-santignazio-di-loyola-roma-d332681c576f447c9276c43432237427>

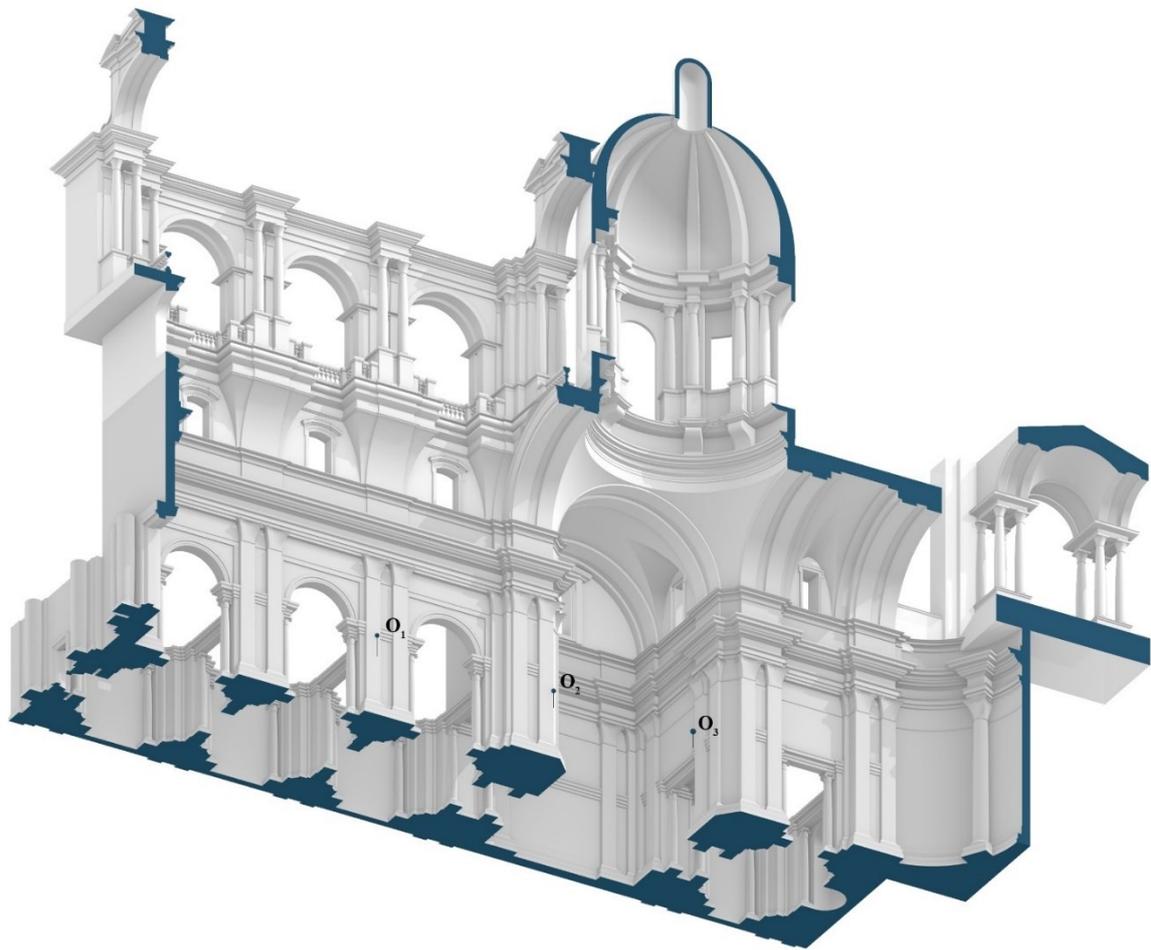


Fig. 81. Spaccato assometrico del modello tridimensione dello spazio reale della chiesa di Sant'Ignazio integrato dalle ricostruzioni degli spazi illusori con individuazione dei punti di vista privilegiati delle tre opere.

### 3.3. La consacrazione viennese nella *Jesuitenkirche*

Dopo vari anni in cui Pozzo, grazie alla tutela papale e della Compagnia<sup>146</sup>, si era opposto a ogni incarico che venisse da corti e nobili per potersi concentrare esclusivamente su opere sacre, egli accetta nel 1702 di partire per Vienna e servire la corte imperiale di Leopoldo I. La scelta non era stata certamente casuale, basti pensare che entrambi i tomi del *Perspectiva pictorum et architectorum* sono dedicati a esponenti della famiglia reale austriaca – a Leopoldo I il primo tomo, pubblicato nel 1693, e a Giuseppe I il secondo tomo, edito nel 1700 – e che sono certi i contatti tra il fratello gesuita e l'ambasciatore imperiale presso la Santa Sede, il principe Anton Florian von Lichtenstein cui già nel 1694 Pozzo aveva inviato una lettera con la spiegazione del significato iconografico dell'affresco della volta nella chiesa di Sant'Ignazio. Non può certamente essere ignorato neanche il fatto che Vienna, all'inizio del XVIII secolo, stava diventando il centro culturale di riferimento dell'impero grazie alle generose committenze imperiali e dei nobili della corte, primi tra tutti proprio i von Lichtenstein, e che l'imperatore era il più importante alleato politico della controriforma a quel tempo<sup>147</sup>.

Andrea Pozzo, dunque, lascia Roma nel 1702 e intraprende un viaggio di cui conosciamo alcune tappe, Firenze e Trento, in cui l'artista si ferma per diversi giorni stando ai suoi biografi<sup>148</sup>. Pozzo viene accolto a Vienna dall'imperatore e dai nobili della corte preceduto dalla sua fama e inizia un'intensa attività che lo impegnerà per sette anni, fino alla sua morte sopraggiunta nel 1709<sup>149</sup>.

Certamente le opere frutto di questo intenso settennato, benché poche siano sopravvissute ai secoli, e il concomitante successo del *Perspectiva pictorum et architectorum* sono state alla base della fortuna internazionale del Pozzo e della sua influenza, stilistica e metodologica, in tutta l'Europa centro-orientale<sup>150</sup>.

L'intervento di Andrea Pozzo nella *Jesuitenkirche*, la chiesa del collegio gesuitico dedicata alla Beata Vergine e ai Santi Ignazio e Francesco Saverio, avviene tra il 1703 e il 1709 con una possibile data di conclusione dei lavori sulla volta al 1705, in occasione di una visita dell'imperatore<sup>151</sup>.

L'incarico riguardava l'ammodernamento della chiesa realizzata intorno al 1627. Pozzo lo attuò «senza toccar le mura della chiesa del collegio, che fabbricata era alla Gotica la ridusse talmente a nuova regolata maniera, che niun segno vi riman più dell'antica, e par tutta fatta di pianta»<sup>152</sup>. Conosciamo

---

<sup>146</sup> Salviucci 2010c, p. 76.

<sup>147</sup> Bösel 1995, p. 204; Bösel 1996, p. 161.

<sup>148</sup> benvenuti 1912, pp. 231-232.

<sup>149</sup> Andrea Pozzo è sepolto nella cripta della *Jesuitenkirche* in una tomba spoglia, in perfetta coerenza con la modestia che tutte le fonti gli attribuiscono.

<sup>150</sup> La prima edizione in latino e tedesco del trattato venne curata dallo stampatore Komarek nel 1706. Si tratta di una versione ridotta dell'opera. Corsi 2010a, p. 177; Corsi 2010b, pp. 183-184.

<sup>151</sup> Koller 1996, p. 177.

<sup>152</sup> Pascoli 1736, p. 265.

lo stato della chiesa prima dell'intervento del Pozzo grazie a una incisione che mostra l'allestimento realizzato nel 1671 in occasione della canonizzazione di San Francesco Borgia (Fig. 82).

Nei fatti la chiesa non era realizzata in stile gotico ma faceva riferimento a una tipologia longitudinale, tipicamente post-tridentina, a navata unica scandita da un ordine di paraste giganti, coperta da una volta a botte lunettata e quattro cappelle a tutta altezza introdotte da archi. Il presbiterio, anticipato da due campate minori, era leggermente più stretto e si concludeva in un'abside poligonale lunettata illuminata da quattro finestre. Quest'ultima è forse la soluzione più germanica che la chiesa adottava e che sottraeva al pittore la superficie del catino absidale che risultava infatti fortemente frammentata. La stessa incisione mostra inoltre la presenza di altari nelle cappelle laterali posizionati lungo le pareti trasversali, soluzione questa che verrà sovvertita dall'intervento del Pozzo.

Il rinnovamento imposto dal fratello Gesuita si muove su un doppio registro: da un lato interviene architettonicamente lungo il perimetro della navata, nell'abside e nella controfacciata; dall'altro rimedia le volte attraverso un ciclo di quadrature.

L'intervento architettonico più significativo tra quelli adottati dal Pozzo si concretizza con l'inserimento di corretti all'imposta degli archi delle cappelle laterali sorretti da quattro colonne, due a tutto tondo verso la navata e due semicolonne sulla parete di fondo, che costituiscono una sorta di struttura a baldacchino. Il profilo curvilineo dei coretti, insieme alle colonne, dona una forte vibrazione chiaroscurale e introduce un altro elemento caratteristico dell'intervento: la presenza di un oculo ovale che collega lo spazio della cappella con quello del rispettivo coretto sovrastante e consente la visione degli affreschi realizzati sulle volte a botte dei coretti. Questa soluzione genera uno spazio traforato e permeabile che avrà notevole fortuna negli sviluppi del Barocco europeo. Inoltre, le colonne aggiunte per sorreggere i coretti vengono trattate in modo particolarmente abile: le due cappelle centrali sono dotate di colonne rastremate con fusto liscio, mentre le due esterne – verso l'ingresso e verso il presbiterio – sono impreziosite da colonne tortili. Questo schema induce una forte simmetria nella navata con una conseguente centralizzazione che trova il suo completamento nelle quadrature delle volte. Anche la controfacciata viene arricchita da un sistema analogo, due balconate sovrapposte rette da colonne presentano un'alternanza di profili rettilinei e curvilinei che, oltre a un forte effetto luministico, favoriscono l'ingresso della luce da tre grandi finestre. Un ulteriore aspetto particolarmente significativo, perché innovativo nel panorama tedesco, è il forte colorismo introdotto dall'uso di finti marmi su tutte le superfici. Anche questo sarà un tema fortemente sviluppato in ambito europeo centro-orientale<sup>153</sup> (Fig. 83).

---

<sup>153</sup> Koller 1996, pp. 178-181.

Oltre alla nobilitazione tipologica, su cui torneremo, Pozzo è chiamato a intervenire anche sul piano iconografico: il ciclo culmina nella *Assunzione della vergine* che viene celebrata nella pala d'altare e trova la sua conclusione nell'affresco dell'abside dove la Trinità accoglie l'ascensione di Maria. Le altre scene si svolgono sulla volta: due quadri riportati, di dimensioni minori e avulsi dalle architetture illusorie, aprono e chiudono il ciclo con *L'adorazione dei pastori* e la *Fuga in Egitto*, mentre le due campate adiacenti alle due centrali mostrano la *Caduta degli angeli* in contrapposizione alla *Gloria degli angeli*, che è invece rappresentata nella finta cupola. Quest'ultima si estende su due campate e con i due riquadri adiacenti costituisce un sistema unitario di architetture illusionistiche<sup>154</sup> (Fig. 84).

Negli anni in cui Pozzo era ancora in vita la chiesa venne rinnovata anche esternamente. La facciata venne ridipinta e assunse il colore ocra chiaro che ancora oggi conosciamo, furono aggiunte statue e le due guglie bulbiformi che la caratterizzano fortemente<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> La facciata e l'interno della chiesa sono stati rilevati con tecnica fotogrammetrica e rilievo diretto nell'ambito delle attività del progetto di ricerca. Le riprese hanno avuto luogo il 30 e 31 ottobre 2021 e sono state svolte da Matteo Flavio Mancini. Si ringraziano i padri gesuiti per aver permesso le attività di rilievo.

<sup>155</sup> Bösel 1995, p. 204.





Fig. 83. Andrea Pozzo, Jesuitenkirche, Vienna (1703-09).



Fig. 84. Peter Krafft (da Andrea Pozzo), ortofoto delle volte della Jesuitenkirche, Vienna (1703-09).

### 3.3.1 *La finta cupola*

Gli interventi che interessano maggiormente lo studio comparato che ci si è riproposti sono le architetture illusionistiche realizzate sulle volte della chiesa. Pozzo, infatti, ornò la chiesa di «vaghe pitture dipignendo nell'altar grande l'assunzione della Madonna, e nella volta la cupola ad imitazione di quella di S. Ignazio di Roma. Ed i Tedeschi che questa non avevan veduta saziar non si potevan di vedere quella, e ne restaron sommamente maravigliati»<sup>156</sup>. Un grande successo, come già avvenuto per i cicli di Mondovì e Roma, che colpì l'immaginario del pubblico e degli artisti, tanto da diventare un prototipo ripetuto innumerevoli volte. Contrariamente alle sue abitudini, Pozzo non eseguì le opere con la consueta tecnica ad affresco ma intervenne a secco direttamente sugli intonaci della preesistente chiesa. L'adozione di questa tecnica ha comportato pesanti problemi conservativi tanto che ciò che possiamo osservare oggi è il risultato di pesanti interventi di restauro. Tra il 1832 e il 1839 Peter Krafft ricalcò tutta l'opera, la riportò su dei bozzetti a olio e poi la replicò su un nuovo intonaco. I restauri condotti nella seconda metà degli anni '80 del XX secolo hanno potuto riportare alla luce pochissime tracce autografe, limitate peraltro alle pareti interne dei coretti<sup>157</sup>.

Per la realizzazione del progetto illusionistico Pozzo attua un intervento mirato sulla volta della chiesa. Qui viene infatti rimosso uno dei costoloni che scandiscono la navata per ottenere una campata doppia, approssimativamente quadrata, che funge da quadro per realizzare il fulcro della composizione, ovvero la finta cupola ispirata a quella del trattato *Perspectiva pictorum et architectorum* (Fig. 85).

Le campate centrali della navata sono quindi fuse al livello della volta e la loro unione viene sottolineata dall'adozione delle colonne lisce nelle rispettive cappelle, in contrapposizione alle colonne tortili che caratterizzano la prima e l'ultima cappella di ciascun fianco della navata. Il gioco tipologico impostato da Pozzo comporta una chiara centralizzazione dello spazio che si contrappone con la sua simmetria trasversale e il suo sfondamento verticale al naturale sviluppo longitudinale della navata<sup>158</sup> (Fig. 86).

La finta cupola di Vienna, sebbene venga accostata già dai biografi a quella della chiesa di Sant'Ignazio, va in realtà riferita a quella presentata nella Figura 91 della Parte I del *Perspectiva pictorum et architectorum* che, come abbiamo visto precedentemente, presenta delle significative difformità geometriche e compositive rispetto a quanto realizzato nella chiesa romana. L'esemplare viennese riprende infatti dal trattato la composizione architettonica con le colonne parzialmente alveolate nello spessore murario, che consente peraltro un minore aggetto delle mensole curvilinee, e il loro raddoppio con co-

<sup>156</sup> Pascoli 1736, p. 265.

<sup>157</sup> Koller 1996, p. 179.

<sup>158</sup> Bösel 1995, pp. 209-210; Bösel 1996, pp. 163-164.

lonne a tutto tondo a rinforzare gli assi longitudinale e trasversale della composizione. Appare in evidente continuità anche la posizione del punto principale, sempre in posizione eccentrica ma decisamente più vicina al bordo della cupola rispetto a quanto avviene nella chiesa di Sant'Ignazio a Roma. La differenza più significativa che emerge tra il modello del trattato e la sua attuazione austriaca riguarda la partizione angolare dei costoloni che presenta un leggero ampliamento del passo lungo la diagonale, con un'alternanza di angoli di 55 e 35 gradi (Fig. 87).

La posizione dei punti di vista privilegiati del ciclo voltato è stata individuata attraverso l'individuazione delle intersezioni di alcuni piani proiettanti delle prospettive rappresentate. Il procedimento ha permesso di verificare la correttezza del punto indicato sul pavimento della *Jesuitenkirche* e di confermare che a questo punto  $\mathbf{O}_1$  fanno riferimento sia la finta cupola che il soffitto illusorio che la precede verso l'ingresso. Un secondo punto  $\mathbf{O}_2$  deve essere invece considerato per il soffitto illusorio che segue la finta cupola verso il presbiterio. In entrambi i casi si conferma la preferenza già evidenziata per dei punti di osservazione eccentrici rispetto alla prospettiva e la tendenza, per quadri vicini, a ricongiungerli ad un unico punto come era già avvenuto a Mondovì (Fig. 88).

Stabilita la stretta relazione tra il modello del trattato e quanto realizzato a Vienna, la finta cupola è stata restituita prospetticamente ripercorrendo a ritroso il metodo esposto da Pozzo proprio nella Figura 91 della Parte I del *Perspectiva pictorum et architectorum*. Pertanto, a fronte dell'immagine prospettica finale, sono stati individuati alcuni dei circoli digradati (in rosso) che definiscono le quote degli elementi più significativi della partitura architettonica: imposta e quota massima delle mensole curvilinee, altezza del piedistallo, della colonna e della trabeazione, imposta del lanternino. Ogni circolo è individuato dalla posizione del suo centro e tutti i centri si trovano allineati lungo l'asse di simmetria della cupola. È possibile ricostruire gli elementi fondamentali della prospettiva: il punto principale  $\mathbf{O}$  come intersezione del prolungamento di alcuni spigoli verticali del tamburo, la conseguente posizione della linea dell'orizzonte, quella della linea del piano che invece è tangente al circolo considerato in vera forma perché appartenente al piano di quadro e la posizione del punto della distanza  $\mathbf{D}$ , desunta dal rilievo della chiesa come distanza tra l'osservatore e la chiave degli arconi della volta su cui Pozzo appoggia la finta cupola. Le linee blu che vanno in fuga in  $\mathbf{O}$  permettono di trasportare fuori dalla prospettiva le posizioni dei centri dei circoli e, tramite l'uso del punto della distanza, di riportarne la posizione sulla linea del piano. Qui è possibile misurare le dimensioni in vera forma e procedere al disegno dell'ordine seguendo le proporzioni indicate nel trattato per l'ordine corinzio (Fig. 89).

La cupola così ricostruita, una volta inserita nello spazio reale della *Jesuitenkirche* insieme agli sfondati secondari che la affiancano, mostra con ancora maggiore evidenza l'intersezione tra il semplice spazio longitudinale della navata e lo schema centralizzato che lega insieme le campate che corrispondono alle cappelle della navata. In termini dimensionali, il cervello della volta reale si trova a 21 m da terra, una

misura comparabile a quella di Mondovì, il timpano della facciata della chiesa arriva a 38 m e la finta cupola si spinge fino a m 54 di altezza. In questo caso, dunque, l'architettura illusoria raddoppia abbondantemente l'altezza dell'architettura reale e rivaleggia con l'altezza delle guglie del prospetto che arrivano a m 59 dalla quota del sagrato. La fascia di interferenza tra architettura reale e illusoria si trova subito sopra la chiave degli arconi della navata e mostra una trave circolare, anch'essa sorretta da mensole, su cui si imposta la finta cupola. Questa soluzione è, nuovamente, architettonicamente insostenibile dal punto di vista strutturale ma consente a Pozzo di operare liberamente nel punto più complesso da gestire nella realizzazione dell'opera (Fig. 90).



Fig. 85. Peter Krafft (da Andrea Pozzo), vista della finta cupola della *Jesuitenkirche* dal punto di vista privilegiato, Vienna (1703-09).



Fig. 86. Andrea Pozzo, ortofoto della navata della *Jesuitenkirche*, Vienna (1703-09).



Fig. 87. Confronto tra la Figura 91 del trattato (a sinistra) e la finta cupola della *Jesuitenkirche* (a destra):  
partizione angolare (in alto), punto principale della prospettiva (in basso).

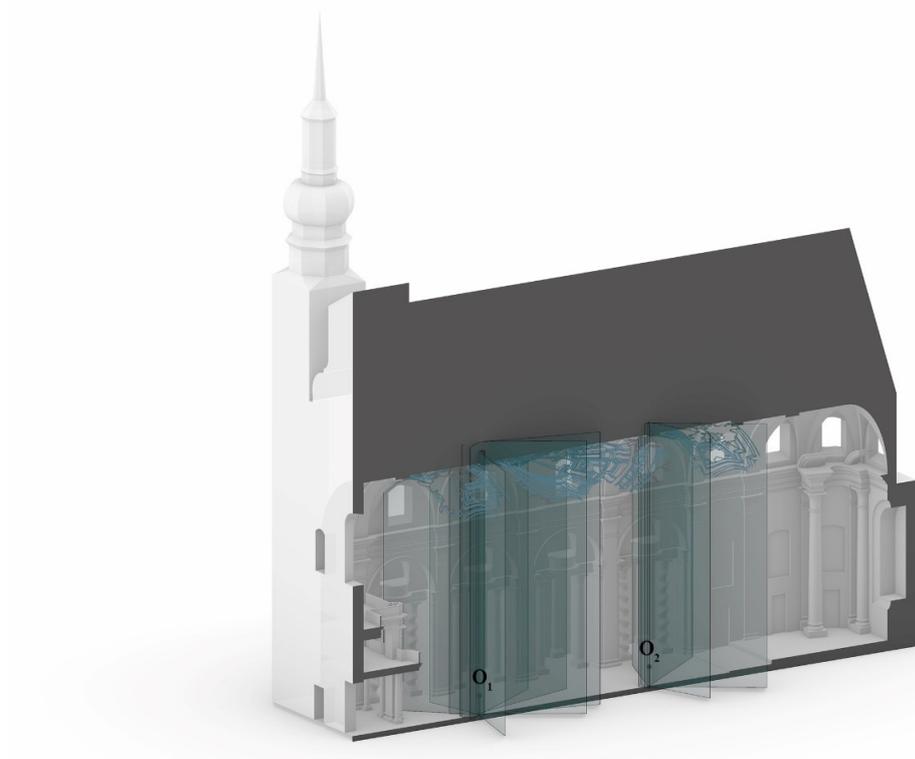


Fig. 88. Individuazione dei punti di vista privilegiati del ciclo voltato della *Jesuitenkirche*.

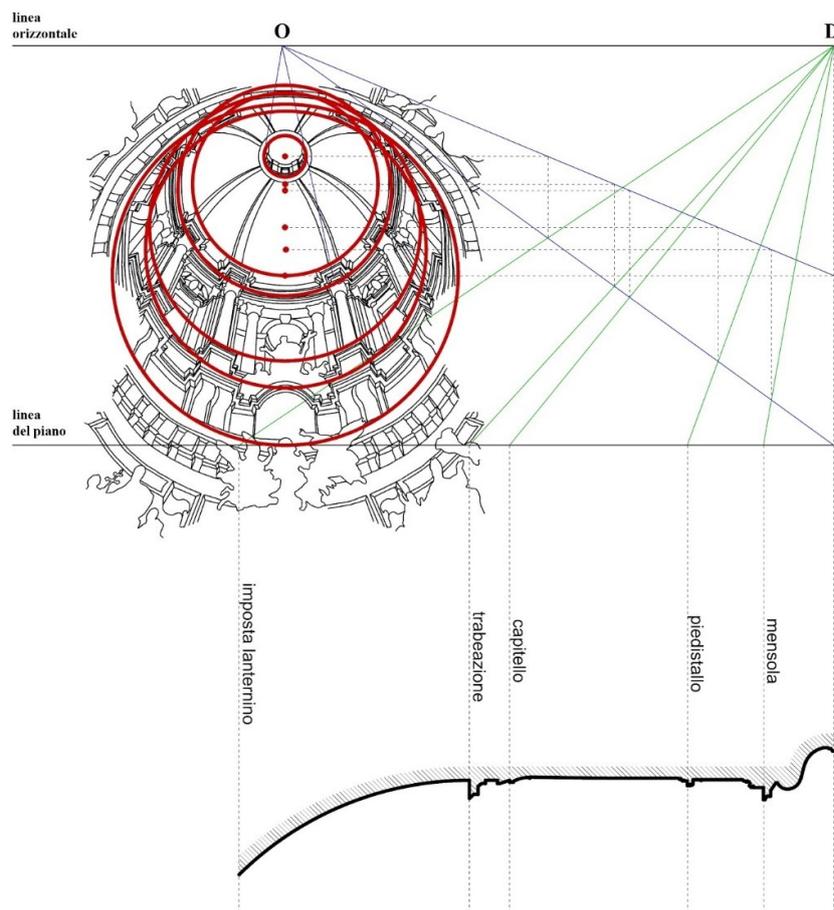


Fig. 89. Restituzione prospettica della finta cupola secondo il metodo dei punti della distanza illustrato da Andrea Pozzo.

**54 m**  
Finta cupola

**38 m**  
Timpano  
facciata

**21 m**  
Cervello volta

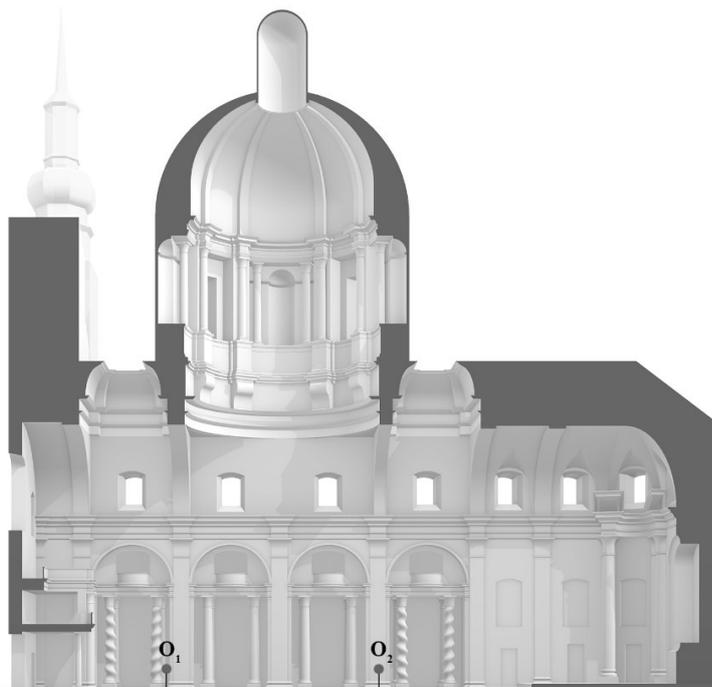


Fig. 90. Sezione prospettica del modello tridimensionale dello spazio reale della *Jesuitenkirche* unito al modello delle architetture illusorie delle volte con individuazione delle posizioni dei punti di vista privilegiata degli affreschi.

### 3.3.2. Spazio reale e spazio illusorio nel ciclo viennese

L'intervento viennese di Pozzo nella *Jesuitenkirche* si conclude con un ultimo episodio di architettura a tutto tondo, l'invenzione per l'altare maggiore che occupa interamente lo spazio dell'abside. Il fedele che entra in chiesa si trova a passare sotto le balconate della controfacciata. Queste, occludendo la vista delle volte, indirizzano lo sguardo verso l'abside facendo percepire per prima cosa l'impianto longitudinale della navata. Mentre procede nella navata, il fruitore si rende conto della distribuzione simmetrica delle colonne dei coretti nelle cappelle laterali e, improvvisamente, il suo sguardo viene attirato verso l'alto dall'incombenza della finta cupola e dello sfondato prospettico che la precede. Ora è totalmente immerso nello spazio centrale ideato da Pozzo e solo proseguendo il disvelamento dell'inganno prospettico lo porta verso il successivo sfondato e la pala d'altare che lo invita di nuovo ad alzare lo sguardo verso la calotta absidale con l'Assunzione della Vergine. In questo continuo rimando tra impianto reale a sviluppo orizzontale e impianto virtuale a sviluppo verticale l'altare maggiore funge da meta visiva e contrappunto alla forza della finta cupola. Per risolvere il problema posto dall'abside poligonale lunettato Pozzo concepisce una macchina teatrale stabile, una coppia di possenti colonne a tutto tondo, aggettanti nello spazio e scanalate, collegate da una trabeazione curvilinea con timpani spezzati su cui si posano due angeli che, sollevando un telo rosso porpora collegato a una corona, sembrano scoprire la pala d'altare<sup>159</sup> (Fig. 91).

Sia la volontà di centralizzare l'impianto che la tensione continua tra richiamo verticale e percorrenza orizzontale dello spazio, ricordano da vicino il progetto attuato nella chiesa di San Francesco Saverio a Mondovì agli inizi della carriera del pittore trentino. A unire i due cicli è anche il ricorso sistematico alle potenzialità plastiche dell'ordine architettonico come strumento di caratterizzazione dello spazio in senso pittorico, chiaroscurale, e scenografico.

La contrapposizione tra le tipologie spaziali longitudinali e centrali è ancora più caratteristico del linguaggio di Pozzo se si pensa che qui a Vienna, in occasione delle esequie per l'imperatore Leopoldo I nel 1705, verrà realizzato un telero per chiudere il presbiterio su cui il fratello gesuita dipingerà un cenotafio inserito in un transetto allestito con lo stesso tipo coretti presenti nella navata della chiesa, una ulteriore finta cupola visibile fino al livello del tamburo e colonne aggettanti nella navata e nel presbiterio. Un raddoppio dello spazio centralizzato che al contempo nega l'impostazione spaziale data dalla finta cupola e rafforza metaforicamente il gioco di trasformazioni tipologiche. Pozzo non era nuovo a questo tipo di operazioni, il loro prototipo si trova ancora

<sup>159</sup> Il modello tridimensionale della *Jesuitenkirche* che rappresenta lo spazio reale, lo spazio virtuale e rimanda alle riprese fotografiche effettuate è consultabile attraverso il seguente link alla piattaforma Sketchfab:

<https://sketchfab.com/3d-models/andrea-pozzo-jesuitenkirche-vienna-be1f52d0365640b7b5d93c97b6dc3c3d>

nel trattato, nella Figura 69 della Parte II, e nella sua attuazione pratica nella chiesa del Gesù di Frascati (1699-1701), una delle ultime opere romane compiute dal Pozzo poco prima della sua partenza per Vienna. Anche a Frascati, ma in un'opera permanente ad affresco, la finta cupola realizzata su tela viene doppiata nel presbiterio convesso in cui compare un secondo transetto in tutto analogo a quello della chiesa reale arricchito da un baldacchino (Fig. 92).

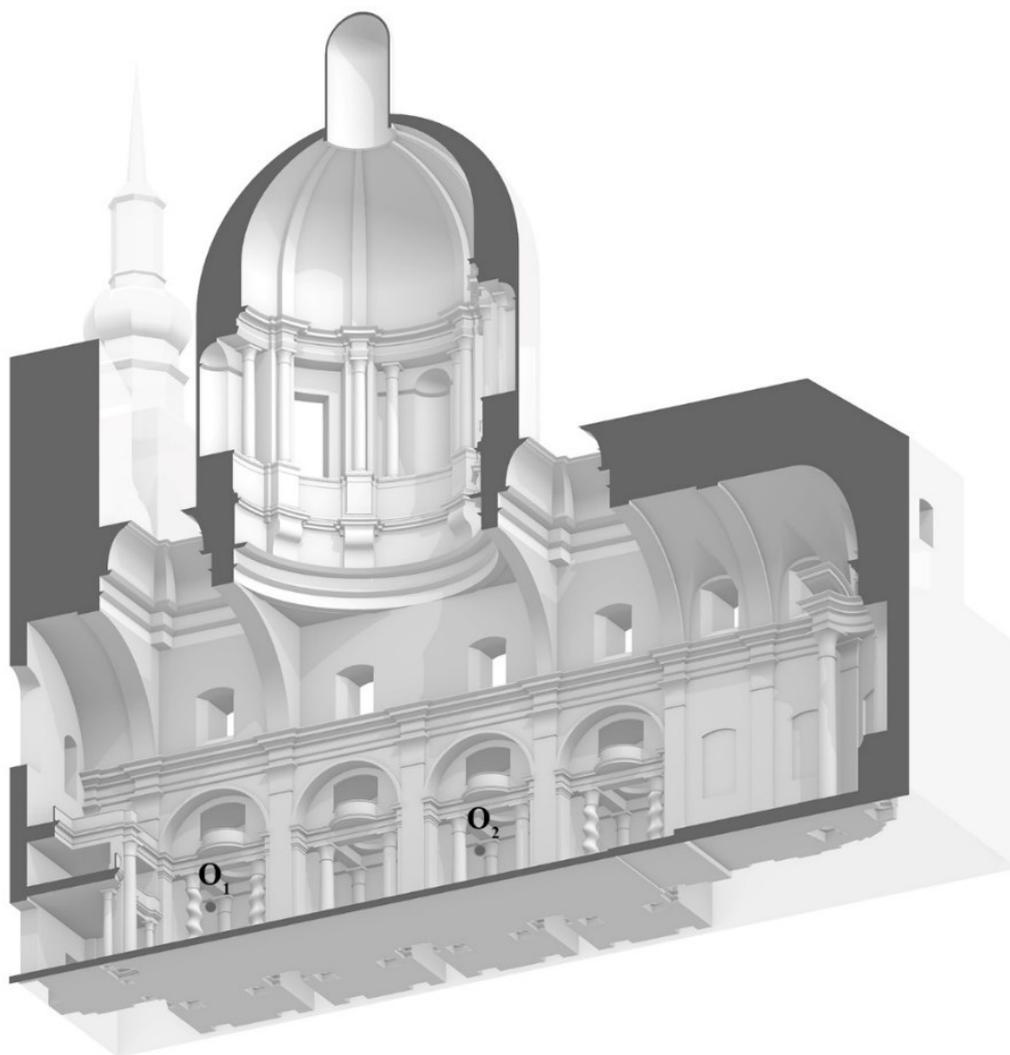


Fig. 91. Spaccato assonometrico del modello tridimensione dello spazio reale della *Jesuitenkirche* integrato dalle ricostruzioni degli spazi illusori con indicazione delle posizioni dei punti di vista privilegiati degli affreschi.

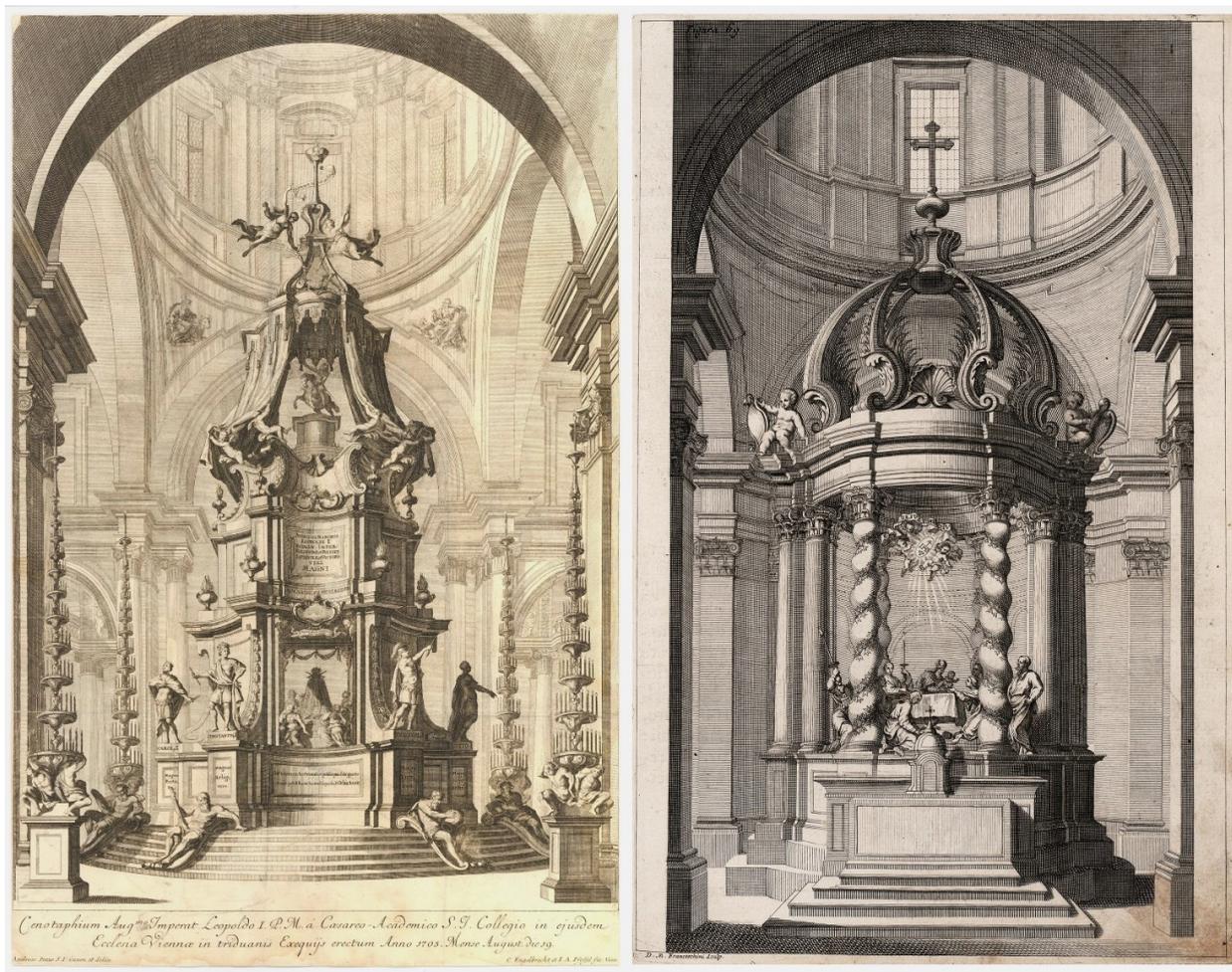


Fig. 92. A sinistra, Incisione con il Cenotafio dell'imperatore Leopoldo I (1705), The British Museum, 1953,0214.142. A destra, Presbiterio per la chiesa del Gesù a Frascati, *Perspectiva pictorum et architectorum, Parte II, Figura 69* (1700).

## 4. Conclusioni

L'analisi dei tre cicli pittorici e dei singoli episodi che li costituiscono ha fatto emergere alcuni elementi di continuità che possono essere considerati come le evidenze del *modus operandi* di Andrea Pozzo. Questo appare caratterizzato dalla costante e coerente applicazione di un metodo che comprende sia il momento di ideazione che la fase di realizzazione, dunque sia aspetti teorici che tecnico-pratici.

I tre cicli condividono una genesi comune. Andrea Pozzo viene chiamato a intervenire su situazioni pre-esistenti che presentano difficoltà realizzative o che non soddisfano le aspettative dei committenti: a Mondovì come a Roma ci sono problemi nella geometria e nelle proporzioni della volta, a Roma non è possibile coprire il transetto con la cupola che pure era complemento necessario dell'impianto tipologico, a Vienna era necessario ammodernare all'italiana un impianto fortemente tradizionale con alcune inflessioni tipicamente tedesche. Situazioni analoghe si presenteranno al Pozzo in occasione della realizzazione delle altre finte cupole ma anche per interventi più estesi, sebbene di dimensioni inferiori a quelle di questi tre cicli, come nel caso della chiesa del Gesù di Frascati.

In tutte queste occasioni Andrea Pozzo fece ricorso a tutte le applicazioni prospettiche che aveva a disposizione, come apparati scenici effimeri e architetture prospettiche dipinte, e a mirati interventi sull'architettura solida. Nei tre cicli di Mondovì, Roma e Vienna si può leggere un'evoluzione nel rapporto tra architettura reale e dipinta e nel bilanciamento dei rapporti tra interventi effimeri, dipinti e solidi: l'intervento di Mondovì risente molto delle pregresse esperienze nel campo degli allestimenti effimeri, di cui sembra essere una trasposizione; a Roma appare evidente la maturazione nella ricerca di continuità tra spazio reale e spazio della rappresentazione; a Vienna il ragionamento architettonico e lo stravolgimento tipologico si esprimono in maniera più chiara e coerente.

Tenendo conto di queste circostanze, per tracciare le conclusioni di questo saggio, scomporremo inizialmente i cicli, affiancando gli episodi che appartengono a una stessa tipologia di intervento, per tracciarne le caratteristiche ed evidenziarne l'eventuale evoluzione all'interno della carriera di Andrea Pozzo; in un secondo momento prenderemo in considerazione i cicli nel loro insieme e l'interazione che i loro spazi virtuali instaurano con lo spazio reale delle chiese che li ospitano; infine ci soffermeremo su alcuni aspetti peculiari del metodo adottato dal Pozzo.

#### 4.1. I catini absidali

I cicli di Mondovì e Roma condividono la presenza di un intervento nel catino absidale che prevede la compresenza di architetture dipinte e figure (Fig. 93). Il ciclo viennese invece presenta solo una rappresentazione figurativa a causa della conformazione architettonica del presbiterio.

In entrambi i catini absidali Pozzo sceglie di rappresentare una scena esemplare tratta dalla vita del santo cui è dedicata la chiesa in cui si trova a intervenire: il *San Francesco Saverio battezza la principessa Neachile* a Mondovì e il *Sant'Ignazio guarisce i malati* a Roma. A questa comune scelta iconografica corrisponde anche la scelta di creare delle scene che presentano significative analogie compositive, su tutte la distribuzione piramidale delle figure, in cui i personaggi e i loro atteggiamenti indirizzano l'osservatore verso il culmine della rappresentazione in cui il santo è impegnato nell'azione esemplare. Un elemento architettonico a serliana preceduto da una scalinata è presente in entrambe le raffigurazioni e ha lo scopo di creare lo spazio per l'azione dei personaggi, si tratta in un certo senso della trasposizione di una scenografia.

Entrambe le composizioni nascono come scene intrinsecamente concluse, sostanzialmente indipendenti dallo spazio reale della chiesa di cui non hanno realmente intenzione di rappresentare un'estensione coerente. La differenza più significativa tra i due affreschi dei catini di Mondovì e Roma risiede in una diversa sfumatura di quest'ultimo aspetto. A Mondovì la scena è incorniciata da elementi che la racchiudono, recidendo i legami con lo spazio reale della chiesa: i tendaggi, la balaustra e gli imponenti fusti di colonne solo parzialmente visibili ai lati della composizione definiscono una sorta di boccascena, il limite tra lo spazio della *platea* e quello del *palco* in cui viene rappresentato l'evento miracoloso. A Roma la situazione è diversa, l'affresco è incorniciato direttamente dall'architettura reale della chiesa e l'architettura dipinta appare parzialmente occlusa dall'arcone che introduce la calotta emisferica. Sebbene non si possa definire l'architettura del catino di Sant'Ignazio un'estensione solidale dello spazio presbiteriale, è evidente un'evoluzione in questo senso rispetto all'esperienza monregalese.

In entrambi i casi, per rinsaldare la continuità visiva tra realtà e rappresentazione, Pozzo adotta accorgimenti compositivi come l'allineamento delle colonne delle architetture dipinte con quelle reali presenti nell'area presbiteriale.



Fig. 93. Andrea Pozzo: i catini absidali della chiesa di San Francesco Saverio a Mondovì (a sinistra) e della chiesa di Sant'Ignazio a Roma (a destra).

#### 4.2. Le finte cupole

I cicli di Roma e Vienna accolgono due finte cupole che, a dispetto dell'analogia tipologica, presentano differenze compositive e, soprattutto, intenzioni diverse (Fig. 94).

Entrambe le finte cupole possono essere lette in relazione al trattato *Perspectiva pictorum et architectorum* ma dimostrano diversi livelli di contiguità con i suoi contenuti: quasi solo nominale per la finta cupola su tela di Sant'Ignazio, sia compositiva che prospettica quella affrescata nella *Jesuitenkirche*. Quest'ultima segue fedelmente la composizione architettonica presente nel trattato, introducendo lievi modifiche geometriche nella ripartizione angolare dei costoloni per evitare un'eccessiva compressione degli spicchi minori distribuiti lungo le diagonali, e ne riprende la posizione leggermente eccentrica del punto di vista privilegiato. La finta cupola di Sant'Ignazio presenta significative differenze di natura compositiva, geometrica e prospettica rispetto al trattato: diversa è l'articolazione delle membrature architettoniche del tamburo, più equilibrata è la ripartizione geometrica degli spicchi, più eccentrica la posizione del punto di vista privilegiato.

Tutte queste differenze fanno emergere la sensibilità architettonica di fratel Pozzo che non si limita a riprodurre un modello architettonicamente prefissato ma lo declina a seconda dei casi, attraverso sottili modifiche, per adattarlo alle dimensioni e alle caratteristiche dello spazio della chiesa che ospitano l'opera. In particolare, l'adozione di diverse soluzioni nel rapporto tra colonna e supporto murario del tamburo appare sintomatica di questa capacità di adattamento e di declinazione del tipo in relazione al contesto.

Le due finte cupole condividono l'intenzione di integrare l'architettura reale con una fittizia e pertanto istituiscono chiare relazioni di continuità con le strutture architettoniche degli spazi su cui insistono. Ciò è particolarmente vero nel caso della finta cupola di Sant'Ignazio che, esattamente come farebbe una cupola in muratura, poggia sui pennacchi sferici del transetto attraverso la mediazione di un cornicione circolare. A Vienna il rapporto è più sfumato per l'assenza dei pennacchi. Qui Pozzo deve costruire l'espedito per collegare uno spazio approssimativamente quadrato con il circolo della cupola e lo fa introducendo una trabeazione curvilinea che pare poggiare sui costoloni che separano le campate e su due mensole che mascherano la porzione di volta a botte compresa tra due lunette. In un certo senso lo status illusorio della cupola viennese è apertamente denunciato nella soluzione di continuità con lo spazio reale della navata.

Se, da un lato, entrambe le opere intendono completare lo spazio reale ponendosi in esplicita continuità con la navata, completamente diverso è il valore architettonico e progettuale dell'intervento. La finta cupola di Sant'Ignazio viene realizzata in una chiesa che prevedeva già la presenza di questo elemento ed è quindi interamente dipendente dall'impianto tipologico della chiesa impostato da Orazio Grassi, non può modificarlo e non intende farlo. Al contrario, la finta cupola viennese è una scelta architettonica e progettuale interamente ascrivibile ad Andrea Pozzo e ha l'intento di sovvertire la tipologia della *Jesuitenkirche* con uno spazio centralizzato, in contrasto con lo sviluppo longitudinale della chiesa del 1627. Secondo questa interpretazione, il contributo di Pozzo a Sant'Ignazio potrebbe essere considerato essenzialmente pittorico, mentre quello viennese sarebbe prettamente architettonico.



Fig. 94. Andrea Pozzo: le finte cupole della chiesa di Sant'Ignazio a Roma (a sinistra) e della *Jesuitenkirche* a Vienna (a destra).

### 4.3. I soffitti

La terza tipologia di intervento che caratterizza i cicli analizzati è quella dei soffitti prospetticamente sfondati verso cieli illusionistici. È possibile riscontrare questo soggetto nei cicli di Mondovì e Roma dove sono peraltro accomunati dalla funzione di accogliere le ampie rappresentazioni figurative dell'*Apoteosi di San Francesco Saverio* nella chiesa di San Francesco Saverio e dell'*Allegoria dell'opera missionaria dei Gesuiti* nella chiesa di Sant'Ignazio (Fig. 95).

L'episodio monregalese viene generalmente annoverato tra le finte cupole ma sembra più opportuno classificarlo tra i soffitti in ragione della tipologia architettonica e della sua funzione nella costruzione iconografica della rappresentazione sacra.

Al netto delle evidenti differenze dimensionali e compositive, infatti, le architetture illusorie delle volte di Mondovì e Roma presentano significativi elementi di continuità. Entrambe si pongono in continuità con la struttura architettonica delle navate che le ospitano ed entrambe contribuiscono alla moltiplicazione delle dimensioni dello spazio reale, dapprima prolungandolo in termini architettonici, poi aprendolo verso l'infinito grazie ai cieli contro cui si stagliano. La qualità della continuità tra spazio reale e spazio rappresentato appare maggiore nel ciclo romano in cui non si riscontrano incertezze nella fascia di collegamento tra architettura reale e dipinta.

Entrambe le architetture dipinte assolvono chiaramente la funzione di creare lo spazio per la rappresentazione della vicenda sacra che accolgono e, inoltre, sono necessarie per integrare il fedele all'interno della rappresentazione stessa. La solidità dello spazio reale con quello rappresentato infatti è il principale strumento per attivare il meccanismo di inclusione e collusione che trasforma il fedele da spettatore, come avviene nelle calotte absidali, ad attore partecipe della vicenda rappresentata.

Dal punto di vista architettonico, in analogia con quanto osservato per le finte cupole, i due soffitti hanno un valore diverso: l'architettura dipinta della volta di Sant'Ignazio, pur espandendo in modo decisivo lo spazio reale, non ne mette in discussione la tipologia e, anzi, ne conferma la direzionalità grazie ai due archi che la aprono e chiudono in senso longitudinale; l'architettura dipinta sulla volta monregalese ha invece la chiara intenzione architettonica di aprire una seconda direzionalità, verticale, in contrasto con quella della navata della chiesa per ottenere un effetto centralizzante.

Due sono le differenze essenziali tra queste opere. La prima risiede nell'impostazione prospettica dell'opera e, in particolare, nel posizionamento del punto di vista privilegiato. Il fedele, infatti, è dislocato al di fuori del quadro della prospettiva dipinta a Mondovì, suggerendo implicitamente la fruizione dinamica della navata della chiesa. Questa scelta, in analogia alle considerazioni sullo scorcio ideale per le finte cupole, ha certamente il vantaggio di donare maggiore tridimensionalità alla rappresentazione evitando che l'impianto centrico acquisti una simmetria troppo forte. La seconda differenza, forse la

più significativa, tra le due opere risiede nel ruolo dell'apparato figurativo che, mentre a Mondovì è composto da figure che si muovono all'interno dell'architettura dipinta e non ne eccedono l'altezza, nella volta della chiesa di Sant'Ignazio è animato da raffigurazioni che assumono esse stesse il compito di creare parte dello spazio illusorio, misurandolo attraverso il digradare delle loro dimensioni apparenti in un esperimento di illusionismo che non ha veri precedenti.

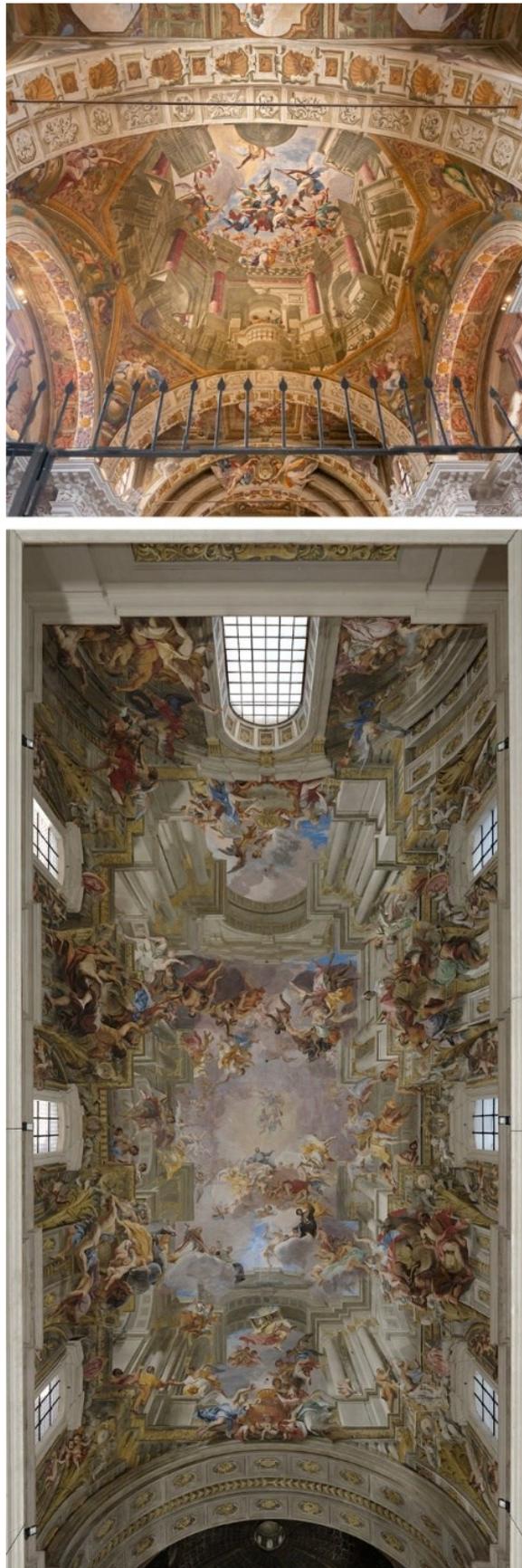


Fig. 95. Andrea Pozzo: i soffitti della chiesa di San Francesco Saverio a Mondovì (in alto) e della chiesa di Sant'Ignazio a Roma (in basso).

#### 4.4. La spazialità dei cicli

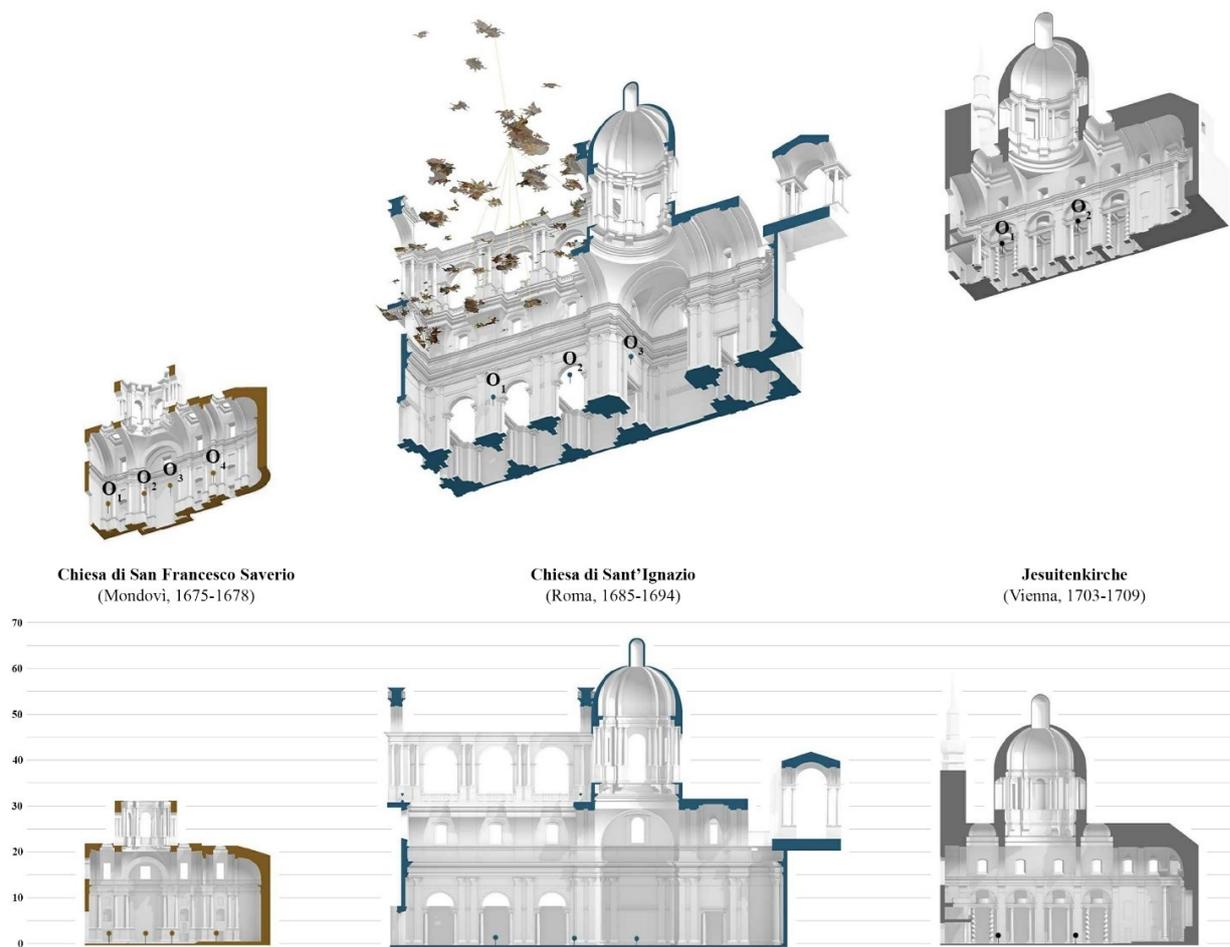
Una volta restituita la spazialità delle architetture illusorie e integrata all'interno dello spazio reale delle chiese, emerge chiaramente la complessità degli interventi condotti da Andrea Pozzo nei cicli di Mondovì, Roma e Vienna. Tale complessità si esplica trasversalmente, nonostante le significative differenze di scala e di impianto tipologico di partenza: la chiesa di San Francesco Saverio entrerebbe all'interno della *Jesuitenkirche* che, a sua volta, non avrebbe difficoltà a essere inserita nella chiesa di Sant'Ignazio.

Tutte le opere di Andrea Pozzo, oltre a decorare gli ambienti e assolvere le necessità iconografiche, inducono una significativa espansione dello spazio reale di ciascuna chiesa: la navata monregalese risulta moltiplicata in altezza di una volta e mezza, passando da circa m 20 a poco più di m 30 di altezza; la navata romana viene raddoppiata, passando da m 28 a m 56 e l'estensione raggiunge i m 100 considerando anche il contributo dell'apparato figurativo, e altrettanto vale per la crociera del transetto grazie alla finta cupola; la navata viennese viene più che raddoppiata dalla finta cupola, passando da circa m 20 a poco più di m 50 di altezza.

È inoltre evidente la propensione allo stravolgimento tipologico, attuato tramite la verticalizzazione dello spazio illusorio, rivolto alla nobilitazione simbolica riconosciuta agli impianti centralizzati. Tutte le opere, a prescindere dalla possibilità di slittamento tipologico, inducono una tensione nella percezione del fedele il cui sguardo viene alternativamente indirizzato verso le direzioni verticali e orizzontali.

Dal punto di vista prospettico Pozzo affida le sue intenzioni progettuali a degli schemi che prevedono una serie di punti di vista privilegiati, attraverso i quali scandisce un percorso processionale all'interno dello spazio delle chiese. Un elemento significativo che emerge dal confronto tra i tre cicli è la progressiva riduzione del numero di punti di vista adottati, quasi a suggerire una crescente consapevolezza che si riflette nell'ottimizzazione degli episodi illusionistici a favore di una lettura più agevole e meno frammentaria del messaggio iconografico dei cicli.

Non è al contrario possibile individuare un vero e proprio progetto unitario delle architetture illusorie di ciascun ciclo come è chiaramente evidente nel caso della chiesa di Sant'Ignazio, dove le architetture dipinte convivono a fatica tra di loro una volta ricondotte alla tridimensionalità. Appare piuttosto che ogni opera sia a sé stante ma pur sempre inserita in un sistema di episodi, altamente verosimiglianti, che ponendosi in un qualche grado di relazione con lo spazio reale si dimostrano ai nostri sensi in tutta la loro illusionistica presenza (Fig. 96).



**Chiesa di San Francesco Saverio**  
(Mondovì, 1675-1678)

**Chiesa di Sant' Ignazio**  
(Roma, 1685-1694)

**Jesuitenkirche**  
(Vienna, 1703-1709)

Fig. 96. Andrea Pozzo: confronto tra le restituzioni tridimensionali di tre cicli di Mondovì, Roma e Vienna.

#### 4.5. Il metodo e una figura mancante

Il caposaldo del metodo adottato da Andrea Pozzo per progettare e realizzare le sue opere è indubbiamente l'applicazione rigorosa della costruzione prospettica e, soprattutto, del precetto riguardante l'unicità del punto di vista per ciascun'opera.

In tal senso il fratello gesuita si pronuncia più volte nel *Perspectiva pictorum et architectorum* e, in particolare modo, nel commento alla Figura 100 della Parte I del trattato ampliato a partire dalla seconda edizione:

E persuadetevi, che simili opere, accioche possino facilmente ingannar l'occhio, devono havere un punto stabile, e determinato, onde siano rimirate, accioche non appariscano al riguardante quelle deformità, e storcimenti, che la curvità, e irregolarità delle Volte suole far nascere, e così tutto quel dispiacere, che potrebbero cagionar nello spettatore simili lavori rimirati dal punto non suo, sarà compensato con altrettanto diletto, qualora saranno riguardati dal suo vero, e unico punto.

E nel commento privo di figura in cui in cui risponde proprio alle critiche che vengono rivolte «al punto della Prospettiva»:

[...] onde è necessario in un sito proporzionato un sol punto per un sol quadro, ò sia opera che faccia corpo da se, e che à questo punto debba da ogni parte ridursi ogni tratto di prospettiva, siasi di architettura, ò di figure.

Pozzo è dunque fautore di un *monocentrismo multiplo* in cui, in un sistema composto da più opere, ciascuna risponda con assoluta precisione a uno e un solo punto. A queste indicazioni va aggiunta l'importanza della direzione da imporre allo sguardo del fedele, preferibilmente inclinata come abbiamo avuto modo di vedere nei cicli analizzati, tranne in specifici casi.

Questi precetti permettono alle opere del Pozzo di raggiungere il massimo livello di verosimiglianza possibile, ovvero quella capacità che i Gesuiti esercitavano a lungo negli anni di studio della retorica, di rendere presente ai sensi e all'intelletto, propri e del fedele, le vicende sacre narrate oralmente, rappresentate dal vivo o raffigurate attraverso la pittura e la scultura.

Il coinvolgimento dei sensi esterni per attivare una più profonda vicinanza al messaggio religioso era del resto fondamentale anche negli esercizi spirituali di Sant'Ignazio. Questi, infatti, si aprono sempre con la *compositio loci*, cioè quella fase propedeutica alla meditazione in cui il praticante, partendo dagli elementi dello spazio che ha intorno, deve immaginare lo spazio in cui avverrà la vicenda

oggetto di meditazione. In questo senso un paragone, speculare e particolarmente suggestivo, può essere suggerito tra il *Quinto esercizio: meditazione dell'inferno* e l'affresco della volta della chiesa di Sant'Ignazio. La *compositio loci* di questo esercizio richiede di «vedere con la vista dell'immaginazione la lunghezza, larghezza e profondità dell'inferno»<sup>160</sup>. Se alla visione dell'inferno proviamo a sostituire quella del cielo, il modo in cui Pozzo costruisce l'architettura illusoria dell'*Allegoria dell'opera missionaria dei Gesuiti* come prosecuzione dell'architettura reale della navata può essere facilmente interpretato come la *compositio loci* dell'opera, attuata nello spazio reale per sollecitare i sensi dei fedeli e trasportarli in una dimensione meditativa involontaria e condivisa. Nella costruzione della composizione questa volta il fedele è al centro dell'opera, posto direttamente sotto lo sguardo del Creatore, in un gioco di rimandi tra realtà e illusione che doveva apparire potentissimo agli occhi del credente.

Nel suo trattato Andrea Pozzo insiste su un altro aspetto che, probabilmente, lo vedeva ancor più isolato rispetto agli artisti suoi contemporanei. Se infatti la costruzione prospettica delle architetture dipinte doveva essere un patrimonio condiviso, pur nella molteplicità di tecniche e fedeltà d'attuazione, lo stesso non doveva valere per la rappresentazione delle figure. Così si esprime infatti il fratello gesuita a tal proposito ancora nel commento alla Figura 100 della Parte I:

Per ultimo, se non volete incorrere in errori da non poterli emendare, persuadetevi, che la regola del sotto in su, non è meno necessaria per le figure d'huomini o d'animali, che per le colonne o cornici.

E ancora, nella Lettera al lettore della Parte II:

Mi maraviglio però di alcuni Pittori, che per non voler faticare ad imparar quest'Arte (prospettiva) la dissuadono come affatto inutile per le figure. [...] E pure i Pittori senza accorgersene non altro fanno col loro dipingere, che una colorita prospettiva, ancorche sia composta di figure humane, però conviene ad essi possedere bene queste regole, [...] mostrando il loro sapere nel digradare, e collocare le figure ne' piani.

L'integrità del metodo per Pozzo, artista profondamente cristiano, è tanto importante da estendersi anche alle figure delle sue composizioni che devono rispondere alla «regola del sotto in su», che non dovrebbe essere identificata con la sola applicazione della graticola per il riporto ma, piuttosto, rimanderebbe alla procedura che inizia con il progetto in pianta e alzato degli elementi da rappresentare. In via puramente congetturale si potrebbe ipotizzare l'esistenza di una figura mancante nel

<sup>160</sup> Ignazio di Loyola 2012, p. 153.

*Perspectiva pictorum et architectorum*, quella contenente il progetto della distribuzione delle figure nello spazio in pianta e alzato.

Una visione integrale e universale dell'applicazione prospettica – in sintonia con l'universalismo del XVII secolo<sup>161</sup> che all'apice delle conoscenze, come fine ultimo di ogni campo del sapere, delle loro applicazioni e dell'azione dell'uomo, poneva la teologia – che grazie al suo effetto totalizzante apre effettivamente alla fede la “regione del visionario”<sup>162</sup>, poiché consente al fedele di vivere in prima persona l'esperienza della vicenda sacra, e la “regione dello psicologico”<sup>163</sup>, poiché la vicenda sacra avviene direttamente nell'anima del fedele.

---

<sup>161</sup> Oechslin 2014, pp. 155–203.

<sup>162</sup> Panofsky 2007, pp. 53-54.

<sup>163</sup> Ibidem.

# Appendice



## Le edizioni del *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693-1700) e la sua traduzione cinese *Shixue* (1735)

La fortuna del trattato di Andrea Pozzo è testimoniata dalle numerose edizioni e traduzioni comparse nel tempo, molte delle quali a poca distanza dalla pubblicazione della prima versione in latino-italiano. Tale successo è certamente alla base dell'influenza internazionale del fratello gesuita e ha permesso la diffusione del suo metodo e delle sue opere anche in luoghi tanto remoti da non permettere la conoscenza diretta delle realizzazioni del maestro. Esemplare in questo senso è l'edizione cinese del trattato che permise la penetrazione della prospettiva e della pittura illusionistica in un contesto culturale per tradizione molto distante da entrambi i temi.

Oltre alle edizioni in latino-italiano del *Perspectiva pictorum et architectorum* (1700, 1717, 1723, 1737, 1764, 1798), sono note anche l'edizione latino-francese (1700) e quelle latino-tedesca (1706, 1719), da cui deriva quella latino-belga (1708). Si tratta di edizioni ridotte, spesso limitate alla Parte I del trattato. La traduzione tedesca sarà particolarmente importante perché influenzò anche la stesura del più importante trattato in lingua tedesca del Settecento, il *Fürstlicher Baumeister* di Paulus Decker edito ad Augusta nel 1711. Il trattato di Pozzo venne anche tradotto, limitatamente al primo tomo, in latino-inglese (1700, 1707).

Per quanto riguarda l'ambito iberico, si conoscono tre versioni manoscritte in portoghese prive di disegni (1732, ultimo quarto del XVIII secolo e 1768), mentre l'assenza di una traduzione ufficiale in castigliano non ha certamente impedito la diffusione del trattato di Pozzo in ambito spagnolo, visti i riferimenti espliciti che è possibile individuare in alcuni importanti trattati come *El museo pictorico, y escala optica* di Antonio Palomino, edito nel 1724 a Madrid.

Per quanto riguarda la traduzione cinese del trattato, si deve fare riferimento all'esperienza dei missionari gesuiti che, a partire dalla fine del XVI secolo, entrarono in contatto con la Cina e le sue più alte classi dirigenti. La biblioteca gesuita di Pechino aveva due copie complete del *Perspectiva pictorum et architectorum* nell'edizione latino-italiano e due volumi di quella in latino-tedesco.

La traduzione cinese venne compilata da Nian Xiyao, (1671-1738), matematico e soprintende alle manifatture di porcellane, con l'aiuto dell'artista gesuita Giuseppe Castiglione (1688-1766). Quest'ultimo era quadraturista e avendo soggiornato a Milano aveva potuto conoscere l'opera di Andrea Pozzo. Lo stesso Nian Xiyao, nell'introduzione del trattato, sostiene di aver studiato la prospettiva per trent'anni e, pertanto, potrebbe essere stato allievo del quadraturista modenese Giovanni Gherardini che operò in Cina per la Compagnia di Gesù e aveva fondato una scuola di pittura a Pechino<sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup> Corsi 2010a, p. 99.

Lo *Shixue* (Scienza della visione) ebbe due edizioni, la prima nel 1729 e la seconda nel 1735. In Cina, l'unico esemplare integro è conservato presso la biblioteca dell'Istituto di scienze naturali dell'Accademia delle Scienze sociali, mentre è incompleto l'esemplare della Biblioteca Nazionale di Pechino. In Europa ne esistono quattro esemplari: due della prima edizione, presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna e la Bibliothèque Nationale de France di Parigi, e due della seconda edizione presso, l'India Office Library di Londra e la Bodleian Library di Oxford.

La prima edizione del trattato è composta da 142 figure mentre la seconda edizione del trattato, edita nel 1735, è composta da 149 tavole al cui interno trovano posto anche i commenti testuali.

Con riferimento alla seconda edizione, è stato possibile individuare un riferimento esatto per 49 tavole: 46 provengono direttamente dal trattato di Andrea Pozzo, 30 dalla Parte I e 16 dalla Parte II, mentre 3 contengono riferimenti a varie proposizioni del trattato *La perspective pratique* del gesuita Jean Dubreuil, di cui 2 alla Première Partie e 1 alla Troisième Partie.

In generale le tavole vengono riprodotte prive di trattamento chiaroscurale, coerentemente con il gusto grafico cinese. La maggior parte delle proposizioni dello *Shixue* adotta la costruzione prospettica con i punti della distanza e, in due casi, la sostituisce a quella per intersezione di pianta e alzato adottata nelle corrispondenti Figure di riferimento individuate nel *Perspectiva pictorum et architectorum*. Per la prima volta in Cina viene inoltre esposta la tecnica per la proiezione delle ombre, assente peraltro nel trattato di Andrea Pozzo. Lo *Shixue* è particolarmente importante perché è il primo caso di esposizione sistematica in cinese delle tecniche di rappresentazione prospettica europee<sup>165</sup>.

Nella traduzione cinese, emerge un interesse spiccato per la rappresentazione prospettica di oggetti e complementi di arredo (vasi, contenitori, libri, porte), che è invece completamente assente nel trattato di Andrea Pozzo, mentre compaiono chiari riferimenti alla prospettiva dal sotto in su di finte cupole, soffitti e scene teatrali, adattate al gusto cinese.

La tabella seguente raccoglie le concordanze individuate tra il trattato *Shixue*, nell'esemplare del 1735 conservato presso la Bodleian Libraries (University of Oxford), le prime edizioni delle due parti del *Perspectiva pictorum et architectorum* di Andrea Pozzo e l'unica altra fonte, *La perspective pratique* del gesuita Jean Dubreuil, che è stato possibile accertare attraverso la comparazione delle tavole. Vengono considerate corrispondenze solo quelle in cui è chiaro il riferimento a uno specifico disegno rintracciato nei trattati del Pozzo e del Dubreuil.

---

<sup>165</sup> Liu 2004, p. 109; Rreivis 2020, p. 19.8.

Le celle della tabella mostrano le corrispondenze individuate indicando per ciascun trattato:

- La numerazione moderna delle pagine dello *Shixue* di Oxford, apposta a matita nell'angolo esterno superiore di ciascuna facciata;
- La figura, la parte del trattato e il titolo della figura (in corsivo), del *Perspectiva pictorum et architectorum*; eventuali variazioni rispetto al riferimento originale vengono segnalate con commenti tra parentesi;
- La parte, il trattato, la pratica, la numerazione della figura (quando presente) e la pagina del *La perspective pratique*.

Le proposizioni per le quali non è stato possibile individuare un riferimento esatto vengono accorpate in intervalli per compattare la tabella.

<b>Tabella delle concordanze</b>		
Giuseppe Castiglione, Nian Xiyao <b><i>Shixue</i></b> 1735	Andrea Pozzo <b><i>Perspectiva pictorum et architectorum</i></b> 1693-1700	Jean Dubreuil <b><i>La perspective pratique</i></b> 1642-1649
Frontespizio	Frontespizio, Parte I	-
1-7	-	-
8	Figura 2, Parte I <i>Modo di disegnare un quadrato in prospettiva</i>	-
9	Figura 3, Parte I <i>Quadro bislungo in prospettiva</i>	-
10	Figura 4, Parte I <i>Quadro doppio in prospettiva</i>	-
11	Figura 5, Parte I <i>Piante de' quadrati con l'elevationi</i>	-
12	Figura 6, Parte I <i>Modo di disegnare in prospettiva senza linee occulte</i>	-
13	Figura 7, Parte I <i>Un altro esempio del far la pianta geometrica con l'elevatione della lunghezza</i>	-
14	Figura 8, Parte I <i>Piedistallo in prospettiva</i>	-
15	Figura 9, Parte I <i>Architettura del Vignola messa in prospettiva, e prima del piedistallo d'Ordine Toscano</i>	-
16	Figura 10, Parte I <i>Piedistallo Dorico in prospettiva; col modo di schivar la confusione nel disegnar le piante</i>	-

17	Figura 11, Parte I <i>Piedistallo Jonico in prospettiva; col modo di fuggire la confusione nelle elevazioni</i>	-
18	Figura 12, Parte I <i>Piedistallo Corintbio con le sue pilastrate in prospettiva</i>	-
19	Figura 13, Parte I <i>Piedistallo d'ordine Corintbio in prospettiva</i>	-
20	Figura 14, Parte I <i>Circoli in prospettiva</i>	-
21	Figura 15, Parte I <i>Colonna in prospettiva</i>	-
22	Figura 16, Parte I <i>Base Toscana in prospettiva</i>	-
23	Figura 17, Parte I <i>Base Dorica in prospettiva</i>	-
24	Figura 18, Parte I <i>Base Jonica in prospettiva</i>	-
25	Figura 19, Parte I <i>Base Corintbia in prospettiva</i>	-
26	Figura 20, Parte I <i>Base Atticurga in prospettiva</i>	-
27	Figura 21, Parte I <i>Capitello Toscano in prospettiva</i>	-
28	Figura 22, Parte I <i>Capitello Dorico in prospettiva</i>	-
29	Figura 23, Parte I <i>Capitello Jonico in prospettiva</i>	-
30	Figura 24, Parte I <i>Capitello Corintbio in prospettiva</i>	-
31	Figura 25, Parte I <i>Capitello Composito in prospettiva</i>	-
32	Figura 26, Parte I <i>Cornicion Toscano in prospettiva</i>	-
33	Figura 27, Parte I <i>Cornicion Dorico in prospettiva</i>	-
34	Figura 30, Parte I <i>Edificio Jonico in prospettiva; col modo di congiungere il finto col vero</i>	-
35	Figura 31, Parte I <i>Cornicion Corintbio col capitello e la sommità della colonna</i>	-
36	Figura 53, Parte I <i>Tre maniere di fare le colonne spirali</i>	-
37-38	-	-

39	-	Premiere Partie, Traitè III : Pratique XI, Fig. 1, p. 49 Pratique XIX, figura in alto, p. 55 Pratique XLVIII, figura in alto, p. 79
40-42	-	
43	-	Premiere Partie, Traitè III : Pratique III, figura in alto, p. 45 Pratique VI, Fig. 3, p. 46 Pratique IX, Fig. 1, p. 48
44-45	-	
46	-	Troisiesme Partie, Traitè I : Pratique IV, p. 14 Pratique VII, p. 17
47-69	-	-
70	Figura 7, Parte II <i>Otto piedistalli ornati di cornici</i> (la prospettiva viene costruita con i punti della distanza invece che per intersezione di pianta e alzato)	-
71	Figura 9, Parte II <i>Otto pilastrelli in circolo, con un documento</i> (la prospettiva viene costruita con i punti della distanza invece che per intersezione di pianta e alzato)	-
72-84	-	-
85	Figura 11, Parte II	-
86	<i>Quadrato semplice in prospettiva</i> (quattro variazioni del punto di vista)	-
87		-
88		-
89-91	-	-
92	Figura 13, Parte II <i>Circolo semplice</i> (sei variazioni del punto di vista)	-
93		-
94		-
95		-
96		-
97		-
98	Figura 27, Parte II <i>Base di colonna</i> (le modanature della base sono semplificate)	-
99	Figura 19, Parte II <i>Tre pietre uno sopra l'altra</i>	-
100-109	-	-

110	Figura 37, Parte II <i>Istruzione per i Teatri; come si fanno le piante, e profili: e come si trovi il punto</i>	-
111	Figura 38, Parte II <i>Istruzione come si graticolano le Scene, e come si trova il punto quando sono storte</i>	-
112-149	-	-

## Bibliografia



ANDERSEN 2007

Andersen, Kirsti, *The Geometry of an Art. The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*, New York, Springer, 2007.

ARONBERG-LAVIN 2014

Aronberg-Lavin, Marilyn, *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 1431-1600. The Work of Art before the Work of Art*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2014.

BAGLIONI - SALVATORE 2019

Baglioni, Leonardo - Salvatore, Marta, *Andrea Pozzo e la finta cupola di S. Ignazio in Roma*, in *Roma anamorfica. Prospettiva e illusionismo in epoca barocca*, a cura di Agostino De Rosa, Roma, Aracne, 2019, pp. 221-235.

BAROZZI - DANTI 1583

Barozzi da Vignola, Iacomo - Danti, Egnazio, *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacopo Barozzi da Vignola Con i commentarii del R.P.M. Egnatio Danti dell'ordine de Predicatori Matematico dello Studio di Bologna*, Roma, Francesco Zannetti, 1583.

BARTOLI - FOSSI 2006

Bartoli, Maria Teresa - Fossi, Elena, *Quadraturismo: le tre graticole di Padre Pozzo e il soffitto di Santa Maria Maddalena dei Pazzi a Firenze*, in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di Fauzia Farneti, Deanna Lenzi, Firenze, Alinea, 2006, pp. 61-74.

BATTISTI 1996

Battisti, Alberta (a cura di), *Andrea Pozzo*, Milano-Trento, Luni Editore, 1996.

BENVENUTI 1912

Benvenuti, Emilio, *La vita del Padre Andrea Pozzo scritta da Francesco Baldinucci*, in «Atti della I. R. Accademia di Scienze lettere ed arti degli agiati in Rovereto», II, 1912, pp. 206-237.

BERTOCCI 2011

Bertocci, Stefano, *L'interpretazione delle procedure geometriche per la progettazione e la realizzazione delle quadrature su superfici voltate nell'età del Barocco*, in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico*.

*Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di Stefano Bertocci, Fauzia Farneti, Roma, Artemide, 2011, pp. 81-92.

BERTOCCI - FARNETI 2011

Bertocci, Stefano - Farneti, Fauzia (a cura di), *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Roma, Artemide, 2011.

BERTOCCI - FARNETI 2020

Bertocci, Stefano - Farneti, Fauzia (a cura di), *L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura barocca. Firenze*, Firenze, DIDA Press, 2020.

BIANCHI - CATTOI - DARDANELLO - FRANGI 2009

Bianchi, Eugenia - Cattoi, Domizio - Dardanella, Giuseppe - Frangi, Francesco (a cura di), *Andrea Pozzo (1642-1709) pittore e prospettico in Italia settentrionale*, Trento, Tipografia Editrice Temi, 2009.

BÖSEL 1995

Bösel, Richard, *Le opere viennesi e i loro riflessi nell'Europa centro orientale*, in *Andrea Pozzo*, a cura di Vittorio De Feo, Valentino Martinelli, Milano, Electa, 1995, pp. 204-229.

BÖSEL 1996

Bösel, Richard, *L'architettura sacra di Pozzo a Vienna*, in *Andrea Pozzo*, a cura di Alberta Battisti, Milano-Trento, Luni Editore, 1996, pp. 161-176.

BÖSEL 2004

Bösel, Richard (a cura di), *Orazio Grassi. Architetto e matematico gesuita*, Roma, Argos, 2004.

BÖSEL 2010

Bösel, Richard, «*Teatralizzare la stessa Architettura*». *Lo spazio sacro come palcoscenico a quinte*, in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 - Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, a cura di Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera, Roma, Artemide, 2010, pp. 249-251.

BÖSEL - SALVIUCCI 2010

Bösel, Richard - Salviucci Insolera, Lydia (a cura di), *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 - Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, Roma, Artemide, 2010.

BÖSEL - SALVIUCCI 2011

Bösel, Richard - Salviucci Insolera, Lydia (a cura di), *Artifizî della metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Roma, Artemide, 2011.

BOSSE 1653

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

BOSSE - DESARGUES 1647

Bosse, Abraham - Desargues, Girard, *Maniere Universelle de Mr Desargues, pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le Geometral*, Paris, Pierre Des-Hayes, 1647.

CAMASSA - FABRETTI - SPADAFORA 2019

Camassa, Antonio - Fabretti, Giuseppe - Spadafora, Giovanna, *Il bozzetto e la finta cupola della chiesa di Sant'Ignazio a Roma. Indagine multispettrale per l'analisi dei disegni preparatori*, in RIFLESSIONI. L'arte del disegno | *Il disegno dell'arte*, Atti del 41° Convegno Internazionale dei docenti delle discipline della rappresentazione. Congresso della Unione Italiana per il Disegno. Perugia 19/21 settembre 2019, Roma, Gangemi Editore, 2019, pp. 481-488.

CAMASSA - MANCINI 2020

Camassa, Antonio - Mancini, Matteo Flavio, "Se [...] vi venisse voglia di mutare per un po' di tempo la forma dell'architettura". *Il progetto dell'illusione di Andrea Pozzo in tre opere romane*, in CONNETTERE: *Un disegno per annodare e tessere*, Atti del 42° Convegno Internazionale dei docenti delle discipline della rappresentazione. Congresso della Unione Italiana per il Disegno. Atti 2020, Milano, Franco Angeli, 2020, pp. 1017-1025.

CAMASSA - SPADAFORA 2020

Camassa, Antonio - Spadafora, Giovanna, *Il progetto della finta cupola nella chiesa di Sant'Ignazio a Roma*, in *L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura barocca. Firenze*, a cura di Stefano Bertocci, Fauzia Farneti, Firenze, DIDA Press, 2020, pp. 337-346.

CAMEROTA 2006

Camerota, Filippo, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano, Electa, 2006.

CAMEROTA 2014

Camerota, *Stimando per vero quel che è solo apparente: la costruzione prospettica del Corridoio*, in *Andrea Pozzo e il Corridoio di S. Ignazio*, a cura di Lydia Salviucci Insolera, Roma, Artemide, 2014, pp. 159-166.

CANAVESIO 2010

Canavesio, Walter, *Il cantiere e l'architettura*, in *Andrea Pozzo a Mondovì. Milano*, a cura di Heinrich W. S.J. Pfeiffer, Milano, Jaka Book, 2010, pp. 39-59.

CARTA 1995

Carta, Marina, *Le finte cupole*, in *Andrea Pozzo*, a cura di Vittorio De Feo, Valentino Martinelli, Milano, Electa, 1995, pp. 54-65.

CARTA - MENICHELLA 1995

Carta, Marina - Menichella, Anna, *Il successo editoriale del Trattato*, in *Andrea Pozzo*, a cura di Vittorio De Feo, Valentino Martinelli, Milano, Electa, 1995, pp. 230-233.

CASALE 1999

Casale, Andrea, *Strumenti prospettici*, in *La costruzione dell'architettura illusoria*, a cura di Riccardo Migliari, Roma, Gangemi, 1999, pp. 93-104.

CASSINA 1921

Cassina, Ugo, *La prospettiva e lo sviluppo dell'idea dei punti all'infinito*, in «Periodico di Matematiche, Storia Didattica Filosofia», 1, 1921, pp. 326-337.

CORRADINO 1996

Corradino, Saverio S.J., *I Gesuiti e la geometria del Seicento*, in *Andrea Pozzo*, a cura di Alberta Battisti, Milano-Trento, Luni Editore, 1996, pp. 63-74.

CORSI 2003

Corsi, Elisabetta, «*Agreeable yet usefub*»: *Notes on Jesuitical Visual Culture during the Seventeenth Century*, in *Of the Mind and the Eye: Jesuit Artists in the Forbidden City in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, a cura di Lauren Arnold, Elisabetta Corsi, San Francisco, University of San Francisco, Center for the Pacific Rim, 2003, pp. 9-16.

CORSI 2010A

Corsi, Elisabetta, *La fortuna del Trattato oltre i confini dell'Europa*, in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 - Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, a cura di Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera, Roma, Artemide, 2010, pp. 93-100.

CORSI 2010B

Corsi, Elisabetta, *Perspectiva Pictorum et Architectorum. La diffusione*, in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 - Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, a cura di Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera, Roma, Artemide, 2010, pp. 177-187.

LEONARDO DA VINCI

Da Vinci, Leonardo, *Manoscritto A Francia*, 1492, conserv. in Institut de France.

DAMISCH 2002

Damisch, Hubert, *A theory of /cloud/. Toward a History of Painting*, Standford, Standford University Press, 2002.

DARDANELLO 1995

Dardanello, Giuseppe, *Esperienze e opere in Piemonte e Liguria*, in *Andrea Pozzo*, a cura di Vittorio De Feo, Valentino Martinelli, Milano, Electa, 1995, pp. 24-41.

DARDANELLO 2009A

Dardanello, Giuseppe, *Andrea Pozzo. San Francesco Saverio battezza la principessa Neachile*, in *Andrea Pozzo (1642-1709) pittore e prospettico in Italia settentrionale*, a cura di Eugenia Bianchi, Domizio Cattoi, Giuseppe Dardanello, Francesco Frangi, Trento, Temi, 2009, pp. 198-199.

DARDANELLO 2009B

Dardanello, Giuseppe, *"Il disegno fatto tutta di sua mano è arcibellissimo". Invenzioni figurative e prospettiche di Andrea Pozzo in Liguria e Piemonte*, in *Andrea Pozzo (1642-1709) pittore e prospettico in Italia settentrionale*, a cura di Eugenia Bianchi, Domizio Cattoi, Giuseppe Dardanello, Francesco Frangi, Trento, Temi, 2009, pp. 47-71.

DARDANELLO 2010A

Dardanello, Giuseppe, *Rilievo dell'architettura costruita e delle prospettive dipinte da Andrea Pozzo all'interno della chiesa di San Francesco Saverio (ora della Missione) a Mondovì*, in *Andrea Pozzo a Mondovì*, a cura di Heinrich W. S.J. Pfeiffer, Milano, Jaka Book, 2010, pp. 194-210.

DARDANELLO 2010B

Dardanello, Giuseppe, *Modovì, Chiesa della Missione (già S. Francesco Saverio), rilievo dell'architettura costruita e delle prospettive dipinte da Andrea Pozzo*, in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 - Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, a cura di Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera, Roma, Artemide, 2010, pp. 256-258.

DE BOER - ENENKEL - MELION 2016

De Boer, Wietse - Enenkel, Karl A.E. - Melion, Walter S. (a cura di), *Jesuit Image Theory*, Leide-Boston, Brill, 2016.

DE FEO - MARTINELLI 1995

De Feo, Vittorio - Martinelli, Valentino (a cura di), *Andrea Pozzo*, Milano, Electa, 1995.

DE ROSA 2019

De Rosa, Agostino (a cura di), *Roma anamorfica. Prospettiva e illusionismo in epoca barocca*, Roma, Aracne, 2019.

DEL MONTE 1600

Del Monte, Guidobaldo, *Perspectivae libri sex*, Pesaro, Hieronymum Concordiam, 1600.

PIERO DELLA FRANCESCA 2016

Della Francesca, Piero, a cura di Dalai Emiliniani, Marisa - Besomi, Ottavio - Maccagni, Carlo, *Piero della Francesca, De prospectiva pingendi. Edizione critica nazionale.*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2016.

DESARGUES 1636

Desargues, Girard, *Exemple de l'une de manieres universelles touchant la pratique de la perspective sans employer aucun tiers point, de distance ny d'autre nature, qui soit hors du champs de l'ouvrage*, Paris, Jacques Dugast, 1636.

DOCCI - MAESTRI 1984

Docci, Mario - Maestri, Diego, *Il rilevamento architettonico. Storia, metodi e disegno*, Roma-Bari, Laterza, 1984.

DUBREUIL 1642

Dubreuil, Jean, *La perspective pratique*, Paris, Melchior Tavernier, François L'Anglois, 1642.

FARNETI - LENZI 2004

Farneti, Fauzia - Lenzi, Deanna (a cura di), *L'architettura dell'inganno. Quadratura e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Firenze, Alinea, 2004.

FARNETI - LENZI 2006

Farneti, Fauzia - Lenzi, Deanna (a cura di), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Firenze, Alinea, 2006.

FARRONI 2019

Farroni, Laura, *L'arte del disegno a Palazzo Spada. L'astrolabium catoptrico gnomonicum di Emmanuel Maignan*, Roma, De Luca Editore, 2019.

FASOLO 1965

Fasolo, Vincenzo, *L'architettura di Mantegna*, in *Arte, Pensiero E Cultura A Mantova Nel Primo Rinascimento In Rapporto Con La Toscana E Con Il Veneto. Atti Del VI Convegno Internazionale Di Studi Sul Rinascimento (Firenze-Venezia-Mantova, 27 Settembre - 1 Ottobre 1961)*, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 219-232.

FASOLO 1969

Fasolo, Vincenzo, *L'architettura nell'opera pittorica di Giorgio Vasari*, in *Atti del XII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura (Arezzo, 10-15 settembre 1961)*, Roma, Centro studi per la storia dell'architettura, 1969, pp. 215-237.

FASOLO - MANCINI 2019

Fasolo, Marco - Mancini, Matteo Flavio, *I progetti "architettonici" per la chiesa di Sant'Ignazio di Andrea Pozzo*, in «disegno», 4, 2019, pp. 79-90.

FLEMING 2019

Fleming, Alison C., *Jesuit Visual Culture: Communication, Globalization, and Relationships*, in «Journal of Jesuit Studies», 2, 2019, pp. 187-195.

FROMMEL - WOLF 2016

Frommel, Sabine - Wolf, Gerhard (a cura di), *Architectura picta nell'arte italiana da Giotto a Veronese*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2016.

GOMBRICH 2002

Gombrich, Ernst H., *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, London, Phaidon Press, 2002.

GRENDLER 2014

Grendler, Paul F., *Jesuit Schools in Europe. A Historiographical Essay*, in «Journal of Jesuit Studies», 1, 2014, pp. 7-25.

GRENDLER 2016

Grendler, Paul F., *The Culture of the Jesuit Teacher 1548-1773*, in «Journal of Jesuit Studies», 1, 2016, pp. 17-41.

GRENDLER 2018

Grendler, Paul F., *Jesuit Schools and Universities in Europe, 1548-1773*, Leiden, Brill, 2018.

HELAS 2016

Helas, Philine, *Sui gradini del tempio. Il tempio e la scala nell'architettura picta tra il XIV e il XVI secolo*, in *Architectura picta nell'arte italiana da Giotto a Veronese*, a cura di Sabine Frommel, Gerhard Wolf, Modena, Franco Cosimo Panini, 2016, pp. 43-68.

HERMANIN 1925

Hermanin, Federico, *Palazzo Venezia. Museo e grandi sale*, Roma, 1925.

HORN 2018

Horn, Andrew, *Teatri Sacri: Andrea Pozzo and the Quarant'ore at the Gesù*, in *The Holy Name: Art of the Gesù; Bernini and His Age*, a cura di Linda Wolk-Simon, Christopher M. Johns, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2018, pp. 351-382.

HORN 2019

Horn, Andrew, *Andrea Pozzo and the Jesuit "Theatres" of the Seventeenth Century*, in «Journal of Jesuit Studies», 2, 2019, pp. 213-248.

HURET 1670

Huret, Grégoire, *Optique de portraiture et peinture, en deux parties*, Paris, Boucherie de la Porte-Paris, 1670.

IGNAZIO DI LOYOLA 2012

Ignazio di Loyola, a cura di Schiavone, Pietro S.J., *Esercizi spirituali. Ricerca sulle fonti con testo originale a fronte*, Milano, Edizioni San Paolo, 2012.

JAFFE - WITTKOWER 2003

Jaffe, Irma B - Wittkower, Rudolf (a cura di), *Architettura e arte dei gesuiti*, Milano, Electa, 2003.

KEMP 1994

Kemp, Martin, *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze-Milano, Giunti, 1994.

KEMP 1999

Kemp, Martin, *Prospettiva e significato: illusione, allusione e collusione*, in *Immagine e verità*, a cura di Martin Kemp, Milano, il Saggiatore, 1999, pp. 105-123.

KERBER 2011

Kerber, Bernard, "Ignem veni mittere in terram". *A proposito dell'iconografia della volta di S. Ignazio*, in *Artifici della metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, a cura di Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera, Roma, Artemide, 2011, pp. 81-91.

KOLLER 1996

Koller, Manfred, *L'ultima opera di Andrea Pozzo a Vienna*, in *Andrea Pozzo*, a cura di Alberta Battisti, Milano-Trento, Luni Editore, 1996, pp. 177-182.

KOWALCZYK 1996

Kowalczyk, Jerzy, *La fortuna di Andrea Pozzo in Polonia. Altari e finte cupole*, in *Andrea Pozzo*, a cura di Alberta Battisti, Milano-Trento, Luni Editore, 1996, pp. 441-452.

LEVY 2004

Levy, Evonne, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley, University of California Press, 2004.

LEVY 2014

Levy, Evonne, *Early Modern Jesuit Arts and Jesuit Visual Culture. A View from the Twenty-First Century*, in «Journal of Jesuit Studies», 1, 2014, pp. 66-87.

LIU 2014

Liu, Keming, *The technical development of architectural drawing in modern China*, in «Frontiers of Architectural Research», 3, 2014, pp. 108-120.

LORIA 1921

Loria, Gino, *Storia della Geometria Descrittiva dalle origini sino ai giorni nostri*, Milano, Hoepli, 1921.

MALDONADO 2015

Maldonado, Tomàs, *Reale e virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2015.

MANCINI 2016

Mancini, Matteo Flavio, *La profondità apparente nell'illusionismo prospettico. Analisi sperimentali sulla Gloria di Sant'Ignazio di Andrea Pozzo*, in *Le ragioni del disegno. Pensiero, Forma e Modello nella Gestione della Complessità*, Atti del 38° Convegno Internazionale dei docenti delle discipline della rappresentazione. Congresso della Unione Italiana per il Disegno. Atti 2020, Roma, Gangemi Editore, 2016, pp. 447-454.

MANCINI 2019

Mancini, Matteo Flavio, *Teoria e pratica in padre Pozzo: commissione, ideazione e realizzazione della Gloria di Sant'Ignazio*, in *Roma anamorfica. Prospettiva e illusionismo in epoca barocca*, a cura di Agostino De Rosa, Roma, Aracne, 2019, pp. 207-219.

MARIANI 2010

Mariani, Ginevra, «*Sovente avviene che la durevolezza delle Carte sopravviva alla diurnità delle Moli*». *Le matrici in rame del trattato di Andrea Pozzo*, in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 - Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, a cura di Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera, Roma, Artemide, 2010, pp. 89-92.

MIGLIARI 1995

Migliari, Riccardo, *La prospettiva e l'infinito*, in «DISEGNARE IDEE IMMAGINI», 11, 1995, pp. 25-36.

MIGLIARI 1999

Migliari, Riccardo (a cura di), *La costruzione dell'architettura illusoria*, Roma, Gangemi, 1999.

MIGLIARI 2004

Migliari, Riccardo (a cura di), *Disegno come modello. Riflessioni sul disegno nell'era informatica*, Roma, Kappa, 2004.

MIGLIARI 2005

Migliari, Riccardo, *La prospettiva e Panofsky - Panofsky and Perspective*, in «DISEGNARE IDEE IMMAGINI», 31, 2005, pp. 28-43.

MIGLIARI 2012

Migliari, Riccardo, *La prospettiva: una conversazione su questioni solo apparentemente banali*, in *Attualità della geometria descrittiva*, a cura di Laura Carlevaris, Laura De Carlo, Riccardo Migliari, Roma, Gangemi Editore, 2012, pp. 99-142.

MIGLIARI 2016

Migliari, Riccardo, *Una figura mancante: la descrizione della legge di digradazione delle grandezze apparenti*, in *Piero della Francesca, De prospectiva pingendi. Edizione critica nazionale.*, a cura di Marisa Dalai Emiliniani, Ottavio Besomi, Carlo Maccagni, vol. II, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2016, p. XXXI-XXXVI.

MIGLIARI - DOCCI - MAZZONI 1995

Migliari, Riccardo - Docci, Mario - Mazzoni, Alida, *L'architettura dipinta da Agostino Tassi a Palazzo Lancellotti in Roma*, in «DISEGNARE IDEE IMMAGINI», 5, 1995, pp. 55-70.

MIGLIARI - FASOLO 2018

Migliari, Riccardo - Fasolo, Marco, *Decio Gioseffi e La Prospettiva come «forma simbolica»*, in «DISEGNARE IDEE IMMAGINI», 57, 2018, pp. 46-57.

MITCHELL 2015

Mitchell, William J., *Image science. Iconology, visual culture, and media aesthetics*, Chicago/London, University of Chicago Press, 2015.

MOCHIZUKI 2019

Mochizuki, Mia M., *Jesuit Visual Culture in a Machine Age*, in *The Oxford Handbook of the Jesuits*, a cura di Ines G. Zupanov, Oxford, Oxford University Press, 2019, pp. 449-486.

NEGRI ARNOLDI 1983

Negri Arnoldi, Francesco, *Prospettici e Quadraturisti*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1983, pp. 99-115.

OECHSLIN 1996

Oechslin, Werner, *Pozzo e il suo trattato*, in *Andrea Pozzo*, a cura di Alberta Battisti, Milano-Trento, Luni Editore, 1996, pp. 189-205.

OECHSLIN 2014

Oechslin, Werner, *La storia della salvezza «more geometrico»: la volta della navata di S. Ignazio a Roma affrescata da Andrea Pozzo*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati di Scienze Lettere ed Arti», I, 2014, pp. 155-203.

OTTONELLI BERRETTINI 1652

Ottonelli, Giovanni Domenico - Berrettini, Pietro, *Trattato della pittura, e scultura, uso, et abuso loro.*, Firenze, Stamperia di Gio Antonio Bonardi, 1652.

PALOMINO 1724

Palomino, Antonio, *El museo pictorico, y escala optica.*, Madrid, Juan Garcia Infancon, 1724.

PANCANI 2011

Pancani, Giovanni, *Le quadrature di Palazzo Pitti a Firenze, lo svolgimento in vera grandezza delle volte affrescate delle sale al piano terra*, in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di Stefano Bertocci, Fauzia Farneti, Roma, Artemide, 2011, pp. 93-100.

PANOFSKY 2007

Panofsky, Erwin, *Prospettiva come «forma simbolica»*, Milano, Abscondita, 2007.

PEREZ GOMEZ - PELLETIER 1997

Perez Gomez, Alberto - Pelletier, Louise, *Architectural Representation and the Perspective Hinge*, Cambridge-London, MIT Press, 1997.

PFEIFFER 1996

Pfeiffer, Heinrich W. S.J., *Pozzo e la spiritualità della Compagnia di Gesù*, in *Andrea Pozzo*, Milano-Trento, Luni Editore, 1996, pp. 13-16.

PFEIFFER 2010A

Pfeiffer, Heinrich W. S.J. (a cura di), *Dal teatro gesuitico alla decorazione definitiva di una chiesa: Andrea Pozzo a Mondovì*, in *Andrea Pozzo a Mondovì. Milano*, Milano, Jaka Book, 2010, pp. 11-27.

PFEIFFER 2010B

Pfeiffer, Heinrich W. S.J. (a cura di), *L'iconografia e il messaggio del San Francesco Saverio*, in *Andrea Pozzo a Mondovì. Milano*, Milano, Jaka Book, 2010, pp. 61-130.

PIGOZZI 2010

Pigozzi, Marinella, *Il gioco fra verità e illusione a Mondovì. Pozzo e la messa in scena dell'architettura*, in *Andrea Pozzo a Mondovì. Milano*, a cura di Heinrich W. S.J. Pfeiffer, Milano, Jaka Book, 2010, pp. 130-155.

PORTOGHESI 1995

Portoghesi, Paolo, *Roma barocca*, Milano-Bari, Laterza, 1995.

POUDRA 1864

Poudra, Noël-Germinal, *Oeuvres de Desargues réunies et analysées par M. Poudra*, Paris, Leiber, 1864.

POZZO 1693

Pozzo, Andrea, *Perspectiva pictorum et architectorum. Pars prima*, Roma, Stamparia Antonio de' Rossi, 1693.

POZZO 1700

Pozzo, Andrea, *Perspectiva pictorum et architectorum. Pars secunda*, Roma, Stamparia Antonio de' Rossi, 1700.

POZZO 1717

Pozzo, Andrea, *Perspectiva pictorum et architectorum. Pars prima*, Roma, Stamparia Antonio de' Rossi, 1717.

POZZO 1828

Pozzo, Andrea, *Significati delle pitture fatte nella volta della chiesa di S. Ignazio di Roma dal celebre pittore P. Andrea Pozzi della Compagnia di Gesù spiegati dal medesimo autore in una lettera scritta a sua eccellenza il Sig. Principe di Lichtenstein ambasciatore di S. M. Imperiale presso la Santa Sede nell'anno 1694*, Roma, Domenico Ercole, 1828.

PREISS 1996

Preiss, Pavel, *Pozzo e il pozzismo in Boemia*, in *Andrea Pozzo*, a cura di Alberta Battisti, Milano-Trento, Luni Editore, 1996, pp. 431-440.

RAVA 2010

Rava, Antonio, *I dipinti dell'abside e del presbiterio*, in *Andrea Pozzo a Mondovì. Milano*, a cura di Heinrich W. S.J. Pfeiffer, Milano, Jaka Book, 2010, pp. 217-220.

RIAVIS 2020

Riavis, Veronica, *Comparing Western Perspectives and Eastern Axonometries in Jesuit Missions in China between 16th and 18th Century*, in «DISEGNARECON», 25, 2020, p. 19.1-19.11.

SALVATORE 2020

Salvatore, Marta, *Perspective Ingenuity. Methods and Tools for the Construction of Applied Perspective*, in «Disegno», 6, 2020, pp. 95-108.

SALVIUCCI 2010A

Salviucci Insolera, Lydia, *Finte prospettive: cupole e soffitti*, in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 - Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, a cura di Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera, Roma, Artemide, 2010, pp. 223-230.

SALVIUCCI 2010B

Salviucci Insolera, Lydia, *I capolavori della chiesa di S. Ignazio*, in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 - Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, a cura di Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera, Roma, Artemide, 2010, pp. 119-121.

SALVIUCCI 2010C

Salviucci Insolera, Lydia, *La "colorita prospettiva": nuovi contributi su Andrea Pozzo pittore ad affresco a Roma alla luce della Perspectiva Pictorum et Architectorum e di altre fonti*, in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 - Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, a cura di Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera, Roma, Artemide, 2010, pp. 71-88.

SALVIUCCI 2015

Salviucci Insolera, Lydia, *Lainez e l'arte. All'origine della concezione dell'arte nella Compagnia di Gesù*, in *Diego Lainez (1512-1565) and his Generalate. Jesuit with Jewish Roots, Close Confidant of Ignatius of Loyola, Preeminent Theologian of the Council of Trent*, Roma, Istitutum Historicum Societatis Iesu, 2015, pp. 565-591.

SEBASTIANI-ZOLI 2019

Sebastiani-Zoli, Cinzia, *Sant'Ignazio di Loyola in Campo Marzio. Storia, arti e rilievo della chiesa della Compagnia di Gesù*, Roma, Ricciardi Associati, 2019.

SINISGALLI 1984

Sinisgalli, Rocco, *I sei libri della prospettiva di Guidobaldo dei marchesi del Monte dal latino tradotti interpretati e commentati da Rocco Sinisgalli*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1984.

STRINATI 1995

Strinati, Claudio, *Gli affreschi della chiesa di Sant'Ignazio a Roma*, in *Andrea Pozzo*, a cura di Vittorio De Feo, Valentino Martinelli, Milano, Electa, 1995, pp. 66-93.

STRINATI 2006

Strinati, Claudio, *Cortona e gli altri: l'ascesa nello spazio*, in *Roma Barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, a cura di Marcello Fagiolo, Paolo Portoghesi, Milano, Electa, 2006, pp. 80-87.

TACCHINI 1895

Tacchini, Agostino, *La metrologia universale ed il codice metrico internazionale. Coll'indice alfabetico di tutti i pesi, misure, monete e delle regioni o città a cui i medesimi si riferiscono*, Milano, Hoepli, 1895.

TAYLOR 1719

Taylor, Brook, *New Principles of Linear Perspective: or the Art of Designing on a Plane the Representations of all sorts of Objects, in a more General and Simple Method than has been done before*, London, Knaplock, 1719.

VAGNETTI 1979

Vagnetti, Luigi, *Prospettiva. De naturali et artificiali perspectiva - bibliografia ragionata delle fonti teoriche e delle ricerche di storia della prospettiva; contributo alla formazione della conoscenza di un'idea razionale, nei suoi sviluppi da Euclide a Monge.*, Firenze, L.E.F., 1979.

VALENTI 2014

Valenti, Graziano M., *Prospettive architettoniche. Conservazione digitale, divulgazione e studio*, vol. 1, Roma, Sapienza Università Editrice, 2014.

VALENTI 2016

Valenti, Graziano M., *Prospettive architettoniche. Conservazione digitale, divulgazione e studio*, vol. 2, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016.

VALLESPÍN 2014

Vallespín Muniesa, Aurelio, *Modification of the architectural space through perspective: the intervention by Andrea Pozzo in the church of the Jesuits, Vienna*, in «EGA Expresión Gráfica Arquitectónica», 24, 2014, pp. 200-209.

VIGNAU 1995

Vignau Wilberg, Peter, *Le finte cupole e la loro recezione nella Germania meridionale*, in *Andrea Pozzo*, a cura di Alberta Battisti, Milano-Trento, Luni Editore, 1996, pp. 215-224.

VIOLA ZANINI 1629

Viola Zanini, Giuseppe, *Della architettura*, Padova, Francesco Bolzetta, 1629.

WHEELER 2005

Wheeler, Katherine, *Fictive and Real Architecture: A Preliminary Drawing for Andrea Pozzo's Vault Fresco at Sant'Ignazio*, in «Thresholds. Concerto barocco: essays in honor of Henry A. Millon», 2005, pp. 100-106, 152-153.

WITTKOWER 1953

Wittkower, Rudolf, *Brunelleschi and 'proportion' in perspective*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 3-4, 1953, pp. 275-291.

WITTKOWER 1995

Wittkower, Rudolf, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino, Einaudi, 1995.

ZIERHOLZ 2016

Zierholz, Steffen, *'To Make Yourself Present': Jesuit Sacred Space as Energetic Space*, in *Jesuit Image Theory*, a cura di Wietse De Boer, Karl A.E. Enenkel, Walter S. Melion, Leide-Boston, Brill, 2016, pp. 419-460.

## Indice dei nomi

- Alberti, Cherubino, 7  
Alberti, Giovanni, 7  
Alberti, Leon Battista, 15, 25  
Allegri, Antonio, 7  
Barozzi, Giacino, 16  
Barozzi, Jacopo (Vignola), 16, 17, 44, 63, 147  
Benso, Giulio, 53  
Bernini, Gian Lorenzo, 74  
Boetto, Giovenale, 53  
Bosse, Abraham, 20, 25, 51  
Brunelleschi, Filippo, 15  
Carneri, Mattia, 53  
Castiglione, Giuseppe, 145, 147  
Colli, Antonio, 83, 84, 86  
Colonna, Angelo Michele, 7  
Commandino, Federico, 15  
Danti, Egnazio, 15, 16, 17, 18, 26, 27, 51  
Decker, Paulus, 145  
De Rossi, Mattia, 74  
Desargues, Girard, 19, 20, 25  
Dorigny, Nicolas, 83, 84, 86  
Dubreuil, Jean, 20, 146, 147  
Gherardini, Giovanni, 145  
Giuseppe I d'Asburgo, 114  
Grassi, Orazio, 73, 134  
Guidobaldo del Monte, 15, 17, 18  
Huret, Grégoire, 25, 27  
Ignazio da Loyola, 36  
Innocenzo XII Pignatelli, 95  
Kepler, Johann, 19, 20  
Krafft, Peter, 120  
Làinez, Giacomo, 36  
Lambert, Johann H., 20  
Le Brun, Charles, 25  
Leonardo da Vinci, 15, 25, 26, 27  
Leopoldo I d'Asburgo, 3, 114, 127  
Lichtestein, Anton Florian von, 91, 114  
Longhena, Baldassarre, 53  
Ludovisi, Ludovico, 73  
Mantegna, Andrea, 6  
Mitelli, Agostino, 7  
Neri, Filippo, 36  
Ottonelli, Giovanni Domenico, 73  
Palomino, Antonio, 29, 145  
Peruzzi, Baldassarre, 7  
Piero della Francesca, 15, 25, 26, 49  
Pietro da Cortona, 73  
Rainaldi, Carlo, 54  
Tassi, Agostino, 7, 27  
Taylor, Brook, 20  
Tibaldi, Pellegrino, 53, 54, 74  
Urbano VIII Barberini, 54  
Veronese, Paolo, 57  
Viola Zanini, Giuseppe, 27  
Xiyao, Nian, 145, 147