

V. ANAMORFOSI ED ILLUSIONISMO

V.1. Generalità

Siamo del parere che sia estremamente riduttivo ricordare un artista quasi sempre in riferimento a quella che è ritenuta la sua opera più importante; ciò ne sminuisce il valore staccandolo dal contesto della sua globale attività e legandolo alla debole consistenza di un singolo episodio.

Non è esagerato ritenere che questa sorte è toccata ad Andrea Pozzo, condannato ad essere ricordato quasi esclusivamente per il grandioso affresco eseguito sulla volta della chiesa di S. Ignazio a Roma.

E' bene ricordare però che l'attività di questo eccezionale artista trentino è stata notevolissima, sia per qualità che per quantità, come risulta dalle, peraltro pochissime, monografie a lui dedicate, e grandissima è stata la risonanza della sua opera non solo in Italia ma anche, e forse soprattutto, nei paesi di lingua tedesca che lo hanno visto all'opera negli ultimi anni della sua vita.

Dicevamo del grande affresco di S. Ignazio, opera di dimensioni colossali, eppure portata a termine in un tempo relativamente breve, circa tre anni, benché curiosamente sia stata esposta al pubblico solo due anni dopo il suo completamento per non offrire il destro alle critiche che altrimenti l'avrebbero definita un'opera fatta in fretta e quindi approssimativa. La volta di S. Ignazio segna l'apice di un ciclo che nell'esperienza pozziana aveva avuto inizio circa vent'anni prima quando, giovane pittore, era stato chiamato ad affrescare, per rimediare ad errori di progettazione ¹, la chiesa gesuita di S. Francesco Saverio, ora della Missione, a Mondovì. In quell'occasione Andrea dipinse, tra l'altro, sfruttando una lieve concavità della volta, un finto tiburio ottagonale, sormontato da otto colonne, sorrette da grosse mensole e reggenti un cornicione oltre il quale si scorge un cielo popolato di angeli e putti che scortano l'Ascensione di San Francesco Saverio.

Con questo primo intervento in grande scala il Pozzo si inseriva in quel filone pittorico-architettonico che avrebbe costituito l'aspetto più noto della sua intera attività e senz'altro il più spettacolare. La sua straordinaria abilità prospettica, unita ad un notevole talento pittorico, rivelatosi in età precocissima, avrebbe stupito per i secoli a venire tutti coloro che si fissero trovati al cospetto delle sue finte architetture. In Italia tali finzioni pittoriche avevano avuto già degli eccezionali interpreti sia tra gli stessi architetti che tra i pittori, i quali a volte finivano con lo specializzarsi in questo tipo di attività. Vi si cimentò un grande architetto, Baldassarre Peruzzi, e anche il Vignola diede prove del suo talento prospettico e di pittore, ma la parte principale la giocarono artisti come i fratelli Alberti, Girolamo Curti -detto il Dentone-, Agostino Mitelli, Angelo Michele Colonna e tantissimi altri. Molti di questi pittori, indicati genericamente e con tono decisamente riduttivo, "quadraturisti"², meriterebbero di veder studiata con maggiore attenzione la loro opera, e con meno pregiudizi, in quanto non sempre è giusto considerarla frutto di semplice "artigianato". Il divario tra artigiani e artisti non è in molti casi così netto come si vuole far credere e proprio Andrea Pozzo è uno di quegli artisti in cui una certa critica si impunta a voler distinguere i due aspetti: quello dell'artista e quello dell'artigiano ³.

Argomento del nostro studio è proprio un lavoro da molti considerato un prodotto del Pozzo "artigiano" e da moltissimi non considerato affatto. Si tratta del corridoio di accesso alle camere di S. Ignazio, nella Casa Professa del Gesù di Roma, affrescato da Andrea tra il 1682 e il 1686, ossia nei primissimi tempi del suo soggiorno romano.

¹ Si veda Marini, Remigio, Andrea Pozzo pittore (1642-1709), Trento 1959

² Citiamo dall'Enciclopedia Universale dell'Arte, voce Quadratura e quadraturista: "...derivano molto probabilmente da una accezione propria del gergo architettonico, dalla distinzione cioè che i maestri del '500 facevano tra 'lavoro di quadro' e 'lavoro di intaglio'".

³ Ci si riferisce ancora all'opera di R.Marini, Andrea Pozzo pittore.



fig.70. A.M.Colonna e A.Mitelli, Il trionfo di Alessandro, Firenze, Palazzo Pitti

V.2. La Casa Professa del Gesù.

La Casa Professa, voluta dallo stesso Ignazio di Loyola, era in origine costituita da una vecchia abitazione che il santo riuscì ad ingrandire avvalendosi di alcune ricche donazioni, incorporando alcuni edifici attigui. I Gesuiti, riconosciuti come ordine religioso da Paolo III nel 1540, vi si stabilirono nel 1544. Ignazio vi abitò occupando un piccolo appartamento composto da un vestibolo, una camera da letto, una saletta per le visite, più una piccola stanza riservata al fratello coadiutore che lo assisteva. In questo piccolo appartamento la morte lo colse il 31 luglio 1556.

In seguito la Casa Professa, ridotta in pessime condizioni dall'alluvione natalizia del 1598, venne ricostruita per l'interessamento dell'allora Generale della Compagnia di Gesù, padre Claudio Acquaviva, il quale chiese aiuto al generoso cardinale Odoardo Farnese che si incaricò di costruire a sue spese una nuova Casa Professa, il cui progetto fu affidato all'architetto Girolamo Rainaldi. I lavori, iniziati nel 1599, finirono nel 1623. La nuova Casa Professa, sorta sulle ceneri della prima, si trova compresa tra via degli Astalli, via di S. Marco e via Ara Coeli, al fianco della chiesa del Gesù.

Il vecchio edificio, quindi, fu quasi interamente abbattuto, si conservarono solamente, dopo qualche discussione, le quattro stanze che avevano costituito l'appartamento di S. Ignazio⁴. In seguito il Padre Generale Gian Paolo Oliva chiese al pittore Jacques Courtois, detto il Borgognone dalla sua terra di origine, di decorare il corridoio che fiancheggiava il superstite appartamento. Ma il povero pittore venne ben presto a mancare, lasciando così l'opera ben lungi dall'essere compiuta, avendo dipinto solamente cinque scene della vita di S. Ignazio sui parapetti di altrettante finestre. Era l'anno 1675.

Padre Oliva, essendo ben deciso a portare a compimento l'opera, chiese consiglio al pittore romano Carlo Maratta e chiamò Andrea Pozzo, la cui fama di prospettico aveva iniziato ad espandersi nell'ambiente gesuita.

⁴ Si veda Tacchi Venturi, Pietro, La prima casa di S. Ignazio di Loyola, Roma, 1951.

V.3. Andrea Pozzo (1642-1709).

Andrea era nato a Trento nel 1642 e, dopo un breve tirocinio presso un mediocre pittore locale, si era trasferito in Lombardia, al seguito di un non identificato pittore comasco. A ventitré anni, nel 1665, era entrato a far parte, come fratello coadiutore, dell'ordine dei Gesuiti di Milano, presso la chiesa di San Fedele. Qui continuò la sua attività di pittore, spostandosi successivamente a Genova, dove dipinse quattro pale d'altare, per tornare poi a Milano ad occuparsi dell'allestimento di apparati architettonici per feste religiose, come le Quarant'ore, ed eseguire una serie di quadri che gli erano stati commissionati e di cui non resta ora alcuna traccia. Certo è che i suoi lavori gli avevano procurato già una certa notorietà allorquando venne richiesta la sua opera dai padri di Mondovì, come abbiamo visto, per rimediare ad alcune incertezze architettoniche della locale chiesa Gesuita. Tali incertezze erano ritenute così gravi da indurre i padri al proposito di demolire la chiesa e ricostruirla secondo un progetto differente. Il Pozzo allora chiese che lo lasciassero fare e dipinse, come detto, una finta cupola, nonché una serie di elementi architettonici a completamento dell'architettura reale un po' carente, guadagnandosi la gratitudine eterna dell'architetto maldestro che era stato la causa di tutto. Dotò poi l'abside di un affresco raffigurante S. Francesco Saverio battezzatore.

Questo suo lavoro destò nell'ambiente gesuita un grande interesse, tanto che il Pozzo venne immediatamente invitato a Torino per decorare la volta della chiesa dei Santi Martiri, di cui ora rimane ben poco. Intorno al 1679 ritorna a Milano per un breve periodo durante il quale si vuole che abbia, se non realizzato interamente, almeno ideato e parzialmente dipinto gli affreschi del San Bartolomeo a Modena che interessano la decorazione dell'intero soffitto. Il non eccezionale esito di quest'opera, in cui compare anche una finta cupola dipinta su tela, viene imputato in larga misura alla scadente qualità degli aiuti che male avrebbero interpretato i disegni del Pozzo.

Giungiamo così al 1681, anno in cui Andrea, secondo la testimonianza del Baldinucci⁵ viene chiamato a Roma dal Padre Generale Oliva, che meditava di affidargli vari lavori, tra cui la decorazione del corridoio della Casa Professa, lasciata incompleta dal Borgognone. purtroppo lo stesso Padre Oliva venne a mancare poco dopo l'arrivo di Andrea a Roma e i suoi piani sembrarono sfumare, non essendo gli altri Padri a conoscenza dei motivi per cui il pittore era stato convocato, tanto che l'artista finì con l'essere impiegato in lavori molto più umili, che egli accettò con cristiano spirito di sacrificio.

Ma il talento del Pozzo riuscì ad emergere in occasione della preparazione di una 'macchina' per la festa delle Quarant'ore, che il nostro allestì con modestissima spesa e stupefacenti risultati, tanto da indurre il successore di Oliva, Padre Carlo di Noyelles, ad affidargli la sistemazione del corridoio in questione.

V.4. L'opera del Pozzo.

Ricevuto ed accettato l'incarico, il nostro dimostrò subito di avere le idee chiare esigendo che l'ingresso all'appartamento di S. Ignazio fosse spostato all'interno del corridoio stesso, chiudendo l'apertura posta nell'atrio antistante, servita da una ripida scaletta. Il Pozzo ottenne quanto voleva e forse egli stesso fornì il nuovo ingresso di una più comoda scala di accesso con ringhiera. E' presumibile anche che ridusse le dimensioni del corridoio nel senso della lunghezza in quanto, delle cinque finestre i cui parapetti erano stati dipinti dal Borgognone, rimangono solo quattro, essendo la quinta esterna al corridoio e priva di alcun dipinto.

Quindi la prima operazione del Pozzo è stata di carattere architettonico, ma vedremo ben presto come tutto il lavoro sarà organizzato in questa chiave, avendo, la pittura, il solo compito di rappresentare ciò

⁵ Baldinucci, Francesco Saverio, Vite di artisti dei secoli XVII e XVIII, ed. a cura di A. Matteoli, Roma, 1975

che per motivi di spazio non era possibile realizzare. Il vano in cui Andrea si trovava ad operare è un corridoio largo poco più di quattro metri, voltato a botte ribassata e con la parete di fondo obliqua, per cui risulta una pianta trapezoidale molto allungata, essendo i due lati maggiori rispettivamente di 15,60 metri quello sinistro, guardando dall'ingresso, e di 18 metri quello destro.

La principale richiesta del committente era quella di decorare l'ambiente in modo tale che risultasse meno evidente la sua irregolarità, ma il nostro fantasioso artista aveva programmi più ambiziosi, come aveva dimostrato fin dall'inizio dell'operazione e come possiamo arguire da una frase riportata dall'anonimo autore di un manoscritto⁶ secondo cui, in riferimento allo spostamento della porta d'ingresso all'appartamento di S. Ignazio, Andrea Pozzo avrebbe detto che, facendosi in altro luogo *“gli si sconcerata la simmetria della pittura e gli si guastano quei bei pensieri che ha in testa per fare un'opera ben terminata e molto più ragguardevole”*⁷.

Si mise dunque all'opera e preparò un progetto volto ad arricchire le spoglie pareti laterali, a sfondare quella obliqua e a stravolgere letteralmente lo spazio alto, in modo da far risultare indistinguibile la curvatura della volta. I vincoli posti dall'architettura reale e dai quali non poteva prescindere per la costruzione di una fittizia, erano costituiti esclusivamente dalle finestre, quattro e fortemente rientrate rispetto al piano del muro, che si trovano tutte sul lato destro, insieme ad una apertura che asseconda il lato obliquo e che conduce al reparto votato alla clausura. Queste quattro finestre, poste ad intervalli pressoché regolari, scandiscono il ritmo della composizione ideata dal Pozzo, mentre la porta terminale fornisce lo spunto per l'artificio prospettico che fingerà una simmetria valida per 'raddrizzare' agli occhi dell'osservatore corretto, la fastidiosa obliquità di quel muro di fondo.

Il finto apparato architettonico organizzato dal Pozzo si compone di una serie di paraste, poste in corrispondenza delle aperture reali, che inquadrano dei grandi quadri riportati in cui sono raffigurati alcuni miracoli attribuiti a S. Ignazio; queste paraste, collocate su una base continua che corre lungo il corridoio, reggono una trabeazione su cui vanno a poggiarsi dei grossi modiglioni sormontati da travi e balaustre. Il tutto è chiuso da un soffitto piano tappezzato ancora di quadri riportati, questa volta sistemati orizzontalmente, rievocanti ancora episodi concernenti la missione di S. Ignazio. Questa architettura è delimitata in profondità da un arco trionfale dietro il quale si apre un abside semicircolare dominato dalla presenza di un altare posto centralmente. Un identico arco trionfale è posto sul lato d'ingresso del corridoio in modo da inquadrarne la porta. In corrispondenza di ogni vano finestra abbiamo, sul lato sinistro, un finto portale, identico a quello in cui sono inquadrare le finestre vere e che contiene, di volta in volta, l'ingresso alle camere, svelato dall'apertura di una tenda, una finestrella (vera) aperta sul vestibolo dell'appartamento, con in basso due angeli vicini ad una composizione floreale, e poi, simmetricamente, una scena analoga ma con la finestra questa volta dipinta e una tenda tirata a chiudere verosimilmente una porta simile a quella dell'ingresso all'appartamento. Il tutto si prolunga nel lato obliquo con la finzione di una porta simmetrica a quella della clausura e col gruppo di colonne che regge l'arco trionfale antistante l'abside. La volta segue la medesima spartizione evidenziando le differenze tra gli interpilastri corrispondenti alle finestre, più grandi rispetto a quelli compresi nell'intervallo tra due aperture successive. Ad ogni interpilastro breve, sono tre in tutto, corrisponde, in basso, un quadro riportato insieme a composizioni di putti e fiori; in alto, tra le mensole, un'apertura circolare, dalla quale altri putti fanno capolino. Negli interpilastri maggiori, al di sopra della trabeazione, l'architettura sembra prolungarsi nel vano attiguo, con delle mensole accoppiate che reggono altre travi e una balaustra che attraversa anche il corridoio e che è chiusa in alto da un

⁶ Cod.1717, Bibl. Trivulziana, Milano, Insigni benefattori della chiesa di San Fedele et della Casa Professa che ha in Milano la C.d.G.

⁷ Ibidem, fo. 86 r.

grande quadro riportato posto orizzontalmente. Due archi che ricalcano la curvatura della volta precedono l'arco trionfale nello sfondo, mentre quello dipinto sul lato d'ingresso è preceduto da un solo arco simile ai due precedenti.

Ovviamente tutto quello che abbiamo fin qui descritto, insieme ad una miriade di putti e di angeli volanti o seduti su travi e cornicioni, è solamente e rigorosamente dipinto. Ma come è stato dipinto?



fig.71. Corridoio di accesso alle camere di S. Ignazio, ripresa della parte terminale

V.5. Un virtuosismo anamorfotico.

Fin qui ci siamo limitati ad una sommaria descrizione dell'opera, la quale è così ricca di particolari che sarebbe impossibile renderne l'effetto mediante le sole parole; in tutto il corridoio non esiste un solo centimetro quadrato di superficie, pavimento a parte, che non sia passato sotto l'attentissimo pennello del pittore e non sia stato sottoposto ad un attento studio per determinarne il grado di illuminazione o lo spessore della sua ombra. Tutto è minuziosamente dipinto con grande sapienza cromatica, soprattutto nella incredibile resa del chiaroscuro, protagonista di effetti ottici superlativi.

Ma non è delle raffinatezze pittoriche che vogliamo parlare e che pure sono state bistrattate da coloro che, in tempi relativamente recenti, hanno scritto di quest'opera⁸. Quello che ci interessa è lo straordinario virtuosismo prospettico che informa gli affreschi, le cui capacità illusive crediamo non abbiano da temere alcun confronto neanche con la tanto decantata volta di S. Ignazio. Notiamo anzi che in quell'affresco vi sono alcune particolarità che contribuiscono a migliorare l'effetto d'insieme che in questo caso non possono intervenire. In primo luogo la notevole distanza tra il punto di vista e la superficie dipinta, tanto elevata da annullare anche l'effetto altrimenti pregiudizievole di una visione binoculare; poi, altro fattore estremamente importante, la presenza di una validissima architettura reale

⁸ Marini, R., op. cit. pag. 32

su cui va ad impiantarsi quella finta e contribuisce non poco a creare quella confusione nell'osservatore, il quale non riesce a capire dove finisca la vera architettura e dove cominci quella dipinta. Inoltre la distanza intercorrente tra osservatore e quadro consente di abbracciare con un solo sguardo una grande fetta della scena rappresentata con una conseguente sensazione di maggior coinvolgimento propizia all'effetto illusivo generale.⁹



fig.72. Corridoio di accesso alle camere di S.Ignazio, ripresa normale alla parte terminale della volta

Queste caratteristiche che non sono annoverabili nel corridoio in quanto ci si trova a fare i conti con una volta piuttosto bassa - l'altezza massima si aggira sui 4 metri e 85 centimetri - e una architettura tutta da inventare. Il nostro artista però non si perde d'animo, anzi diremmo che la difficoltà dell'impresa lo sprona ad impegnarsi in una di quelle gare di cui la sua attività è piena e in cui la quasi impossibile riuscita diventa lo stimolo più efficace. Per prima cosa stabilisce che l'intera costruzione prospettica deve far capo ad un unico punto di vista, in perfetta sintonia con quello che scriverà qualche anno dopo nel suo famoso trattato¹⁰. Infatti nella parte conclusiva del primo tomo, prendendo ad esempio l'affresco sulla volta di S. Ignazio discute dell'opportunità di avere un solo punto di vista contestando il parere di coloro che pretendevano che per superfici di grande estensione ne occorrerebbero molti. Egli argomenta dicendo testualmente che *“essendo la prospettiva una mera finzione del vero, non s'obliga il pittore di farla parer vera da tutte le parti”*¹¹ e *“se per esempio in una volta dove vogliate dipingere un solo corpo unito d'architettura, e figure, voi ponete più punti di veduta, non haverete alcun luogo donde possiate goder tutta l'opera, ma vi converrà girarla per tutte le parti, e goderla al più a poco”*¹². Ma ancora più importante per farci capire con che spirito si applicasse in questo genere di decorazioni è quello che aggiunge poco dopo, ossia: *“Se poi a cagione del sito irregolare l'architettura fuori del punto si deformi alquanto; e se le figure tramezzate nell'architettura fuori del punto commune avranno anch'esse qualche deformità; ciò oltre che è scusato dalle ragioni già dette, non è difetto ma lode dell'arte, che dal suo punto fa parer proportionato, diritto, piano o concavo ciò che tale non è.”*¹³ Questi principi vengono fedelmente seguiti all'interno del corridoio in questione, dove il Pozzo non frena il suo rigore prospettico neanche di fronte alle sagome di angeli e putti, che vengono dilatate fino a rasentare la mostruosità pur di apparire perfette all'occhio dell'osservatore posto nel punto preciso scelto per la costruzione del racconto prospettico. D'altronde sono le dimensioni stesse del corridoio,

⁹ Si veda al proposito l'attento studio fatto da M.H.Pirenne, *Optics, Painting and Photography*, Londra-Cambridge, 1970, pagg. 79-94.

¹⁰ Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma, 1693 - 1698.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

stretto e lungo, come si conviene a tutti i corridoi, la causa inevitabile dell'insorgere di grosse deformazioni, vere e proprie anamorfosi, nelle parti più lontane dal punto di vista.

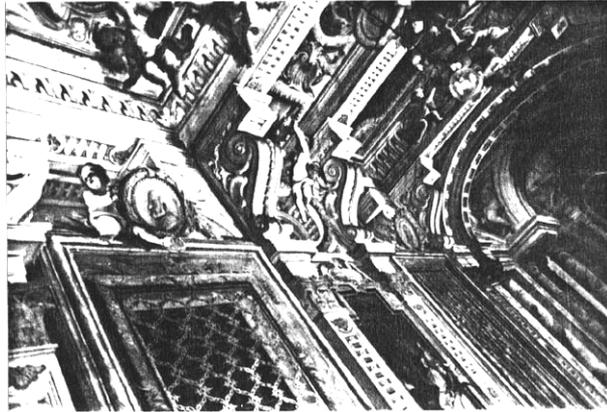


fig.73. Corridoio di accesso alle camere di S. Ignazio, ripresa della parte terminale del lato sinistro

Anche per evitare che tali deformazioni siano eccessive e per poter godere maggiormente dell'opera, che altrimenti risulterebbe illeggibile in profondità, il Pozzo non pone il punto di vista all'ingresso del corridoio, come un anamorfico avrebbe certamente fatto, ma nella parte centrale del locale, a quasi otto metri dall'ingresso, lungo l'asse longitudinale del corridoio. Una volta stabilito il punto e misurate le dimensioni del locale si potevano preparare i disegni, conoscendo ormai le distanze delle varie superfici dal punto di vista. Non è minimamente da dubitare che il Pozzo abbia stilato un vero e proprio progetto architettonico, con pianta, prospetti e sezioni, in quanto non avrebbe mai potuto costruire un simile apparato prospettico basandosi su disegni approssimativi. D'altronde il trattato ci viene ancora incontro in più punti poiché, scrive il Pozzo, "per disegnare una fabbrica in pittura non esservi minor necessità di farne la pianta, che se dovesse alzarsi una fabbrica vera e reale"¹⁴. Giungiamo così al momento in cui i disegni devono essere trasferiti ognuno sulla superficie di propria competenza.



fig.74. Corridoio di accesso alle camere di S. Ignazio, ripresa della parte centrale del lato sinistro

¹⁴ Ibidem.



fig.75. A.Pozzo, Il trionfo di S.Ignazio, Roma, 1691-1694

V.6. Il metodo di Andrea Pozzo.

Per quanto riguarda la due pareti lunghe e quella in cui è posto l'ingresso la cosa non presenta alcuna difficoltà in quanto si tratta di una semplice operazione di ingrandimento da effettuare per via di *graticolatione*, ossia quadrettando il disegno in scala per poi riportarlo in una analoga quadrettatura, di dimensioni proporzionali, tracciata direttamente sul muro da affrescare. qualche difficoltà inizia a sorgere nell'adattamento del disegno pertinente al muro obliquo. In questo caso infatti, molto probabilmente, il Pozzo si serve di una terza *graticola*, come farà in seguito per l'altre finto dipinto in Frascati. In quell'occasione non si trattava di un muro obliquo ma concavo, è evidente comunque che i due casi possono essere risolti nel medesimo modo, cioè usando quello che definisce “*il mio solito artificio*”¹⁵. Riportiamo dal *Perspectiva pictorum et architectorum* le sue stesse parole: “*Graticolai di spago spartito in quadri perfetti, et in numero uguale, tutta l'apertura della tribuna da capo a piedi: poi piantai, (lavorando di notte) una torcia accesa alla distanza, et altezza dell'occhio, acciocché l'ombre di que' spaghi formassero un'altra graticola nel concavo, che io andava contrasegnando con linee nere sù l'ombre medesime. Con tal artificio trovai di giorno una graticola in prospettiva, che mi servì di*

¹⁵ Ibidem

guida à disegnare e dipingere l'opera"¹⁶. Occorre solo specificare che ovviamente nel nostro caso la *graticola* si partiva dal lato sinistro, nel punto d'incontro col muro obliquo, per andare ad incontrare la parete destra ad angolo retto. Rimane a questo punto da trasporre sulla volta la prospettiva della soffittatura. Il disegno di partenza sarà stato naturalmente una prospettiva di sotto in sù costruita, come egli stesso insegna, adottando come distanza quella minima intercorrente tra il punto dell'occhio e il piano passante per l'imposta della volta. In questo caso l'operazione di adattamento del disegno, pur seguendo il medesimo procedimento meccanico della precedente, contiene un coefficiente di difficoltà maggiore in quanto si tratta di agire su una superficie curva con il preciso intento di annullarne l'effetto, tramutandola, con la sola forza della prospettiva, in una serie di scomparti piani, di mensole reggenti travi e balaustre. Anche questa operazione è descritta chiaramente e per di più illustrata nel solito trattato, prendendo lo spunto dall'affresco dedicato all'opera di S. Ignazio, sulla volta dell'omonima chiesa romana. In questa occasione anzi si precisa che l'espedito di proiettare le ombre della graticola mediante una torcia è valido più che altro in via teorica poiché in pratica l'operazione veniva effettuata utilizzando un filo di cui un capo era fissato nel punto di vista all'altezza prescelta, e l'altro veniva di volta in volta a toccare la superficie da dipingere portando il filo a contatto degli incroci della graticola. In sostanza il filo viene ad assumere la funzione di un singolo raggio luminoso di una ipotetica torcia, o meglio materializza il percorso di un raggio visuale.

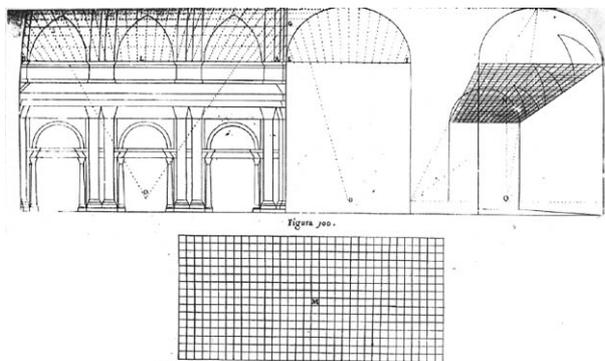


Fig.76. A.Pozzo, esemplificazione del sistema di proiezione della 'graticola' sulla volta, dal *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 1693

Con questa operazione viene ricostruita la quadrettatura sulla volta e non resta niente altro da fare che adattarvi il disegno precedentemente preparato. Il risultato di questa serie di operazioni è a dir poco stupefacente; grande è la suggestione che induce la metamorfosi di quelle forme grottesche che ci si trova immediatamente di fronte entrando nel corridoio, quei grossi modiglioni rovesciati all'indietro, le travi curve e tutti quei putti che, come dice il Marini¹⁷, sembrano affetti da idropisia, il tutto riunito in una gigantesca anamorfosi che rivela la sua magia solo a chi ha l'accortezza di assecondarne l'esigenza indispensabile rappresentata dall'osservazione effettuata ponendo un occhio, l'altro essendo preferibilmente chiuso, nel punto e all'altezza richiesta dalla costruzione. Noi siamo stati irresistibilmente attratti da questi affreschi tanto da desiderare di farne un modello e di ricostruirne il momento progettuale, di risalire cioè all'architettura prevista dal Pozzo nelle sue caratteristiche dimensionali riportate in pianta, prospetti e sezioni.

¹⁶ Ibidem

¹⁷ Marini, R., op. cit. pag. 32



fig.77. Corridoio di accesso alle camere di S.Ignazio, ripresa effettuata dall'ingresso



fig.78. Corridoio di accesso alle camere di S.Ignazio, putti anamorfici

V.7. Cenni sul rilievo e la realizzazione del modello.

Possiamo distinguere le operazioni eseguite in cinque fasi differenti.

1) La prima fase consiste nel rilievo di tutto l'affresco, eseguito con misurazioni dirette per le parti riguardanti le pareti verticali. Per le pitture eseguite sulla volta, non avendo la possibilità di effettuare un ricalco direttamente sull'opera ci siamo dovuti organizzare diversamente. Abbiamo deciso di fissare la posizione dei punti più importanti della costruzione prospettica mediante la loro proiezione sul pavimento del corridoio. Con questa operazione, eseguita materialmente con l'aiuto del filo a piombo spostato di volta in volta in corrispondenza di tali punti, abbiamo ottenuto le coordinate dei punti stessi rispetto alle pareti del corridoio che, riportate sulla pianta del corridoio stesso, ci hanno permesso di ricostruire l'affresco così come apparirebbe se fosse proiettato perpendicolarmente su un piano orizzontale. C'è da aggiungere che i punti da riportare erano stati scelti in precedenza in base ad una serrata lettura fotografica della volta ed era già stato preparato uno schema su cui riportare le loro coordinate. Inoltre l'operazione materiale di proiezione è stata effettuata tenendo conto delle condizioni di simmetria presenti nell'affresco, quindi per alcune parti il rilievo è stato più dettagliato che per altre.

2) La seconda fase riguarda esclusivamente la volta e la parete obliqua. Dovendo procedere esattamente in maniera inversa rispetto alla sequenza delle operazioni eseguite dal Pozzo e volendo giungere alla ricostruzione, nei limiti delle nostre possibilità, delle caratteristiche dei disegni di partenza, cioè di quelli che poi l'artista aveva adattato alle maglie deformate della parete e della volta, dovevamo ricostruire anche noi una maglia che avesse le caratteristiche dei disegni ottenuti in fase di rilievo. Vale a dire che per la parete obliqua la maglia da considerare era quella che si otteneva facendo la medesima operazione del Pozzo, solo che nel nostro caso il tutto si esegue geometricamente sul tavolo da disegno con una doppia proiezione, in pianta e in alzato, di un reticolo di quadrati immaginato nella posizione che abbiamo indicato parlando dell'esecuzione dell'affresco. Si otteneva così la maglia deformata che si desiderava, compatibile con il disegno riprodotto mediante l'operazione di rilievo, ossia una maglia che presentava una dilatazione e un allungamento dei quadrati - che non erano più tali - man mano che ci si avvicinava alla parete destra, e una divergenza da sinistra a destra verso l'alto per le linee al di sopra dell'orizzonte (che dal rilievo risulta ad una altezza dal pavimento di circa 156 cm, ossia 7 palmi romani) e verso il basso per quelle linee che si trovavano al di sotto di essa. Per la volta analoga operazione: si disegnava la sezione trasversale del corridoio in corrispondenza del punto di vista, indicando la traccia del reticolo orizzontale posto all'inizio della curvatura della volta; dal punto di vista si proiettavano dei raggi che attraversavano il reticolo passando per gli incroci della maglia e andavano a toccare la volta in punti che venivano poi proiettati in basso. L'operazione veniva ripetuta anche nella sezione longitudinale e i risultati, riuniti in un medesimo grafico, ci permettevano di ottenere una maglia deformata coerente con il nostro sistema di rilevamento.

3) La terza fase era quella che ci permetteva la ricostruzione dei disegni privi di deformazioni, ovvero deformati solo dalla prospettiva e non dalle caratteristiche della superficie che li accoglie. Si trattava, inversamente a quanto fatto dal Pozzo, di adattare i disegni di rilievo, iscritti nella maglia deformata di loro competenza, ad una maglia regolare, a modulo quadrato, che altro non era che quella che avevamo usato per ottenere la maglia deformata stessa. Questa operazione ci dava modo di vedere come fossero ugualmente fortissime le deformazioni anamorfiche soprattutto nei modiglioni, e verificare come l'effetto di rilievo si ripetesse anche, con nostra soddisfazione, nella riproduzione in piano, purché

ovviamente si guardasse il disegno con un solo occhio posto nell'esatto punto di vista.

4) Abbiamo detto che era nostra intenzione fare un modello di questo corridoio, ma per farlo occorreva sviluppare il disegno della volta che era stato ottenuto per proiezione. C'era cioè la necessità di realizzare una nuova maglia che fosse lo sviluppo geometrico di quella utilizzata per il controllo del rilievo. L'operazione si eseguiva facilmente calcolando le lunghezze degli archi di cerchio definiti dalla proiezione effettuata sulla sezione trasversale del corridoio, come abbiamo già visto. le loro misure fornivano le scansioni nel senso della larghezza della nuova maglia, mentre quelle nel senso della lunghezza rimanevano naturalmente invariate. A questo punto non rimaneva che adattare uno dei disegni, quello di rilievo o quello ottenuto su maglia regolare, a questa nuova maglia. Una volta piegato secondo la curvatura della volta questo disegno avrebbe avuto le stesse caratteristiche di quello della volta stessa e, si sperava, lo stesso effetto.



fig.79. Il disegno della volta del corridoio (M.Toma)



fig.80. Il disegno della parete obliqua del corridoio (M.Toma)

5) Arriviamo così all'ultima fase, quella relativa alla restituzione prospettica. Per quanto riguarda i dati quantitativi risultanti da quest'ultima operazione rimandiamo il lettore alle tavole di corredo che saranno certamente più esaurienti; qui ci interessa fare solo alcune annotazioni. Non ci si aspettava da questa fase nessun risultato sconvolgente, si trattava più che altro di dare una dimensione metrica reale a quelle grandezze prospettiche, nel tentativo di ricostruire quello che abbiamo sempre creduto essere un vero e proprio progetto architettonico. L'operazione restitutiva ha confermato l'esattezza delle nostre supposizioni, anche se ci ha riservato qualche piccola sorpresa. La più significativa riguarda la prospettiva dipinta sul muro obliquo dove ci siamo accorti che il Pozzo ha adoperato due orizzonti differenti per le parti inferiori dell'affresco, in modo che ne risulta un pavimento rialzato a mo' di scena teatrale. Probabilmente egli ha adoperato questo espediente per evitare che la profondità che aveva previsto per quella sorta di abside terminale schiacciasse eccessivamente la composizione snaturando la prospettiva fino a renderla quasi una proiezione ortogonale. Un punto di vista ad altezza d'uomo avrebbe impedito di vedere lo scorcio del pavimento curvo tra le colonne, negando così la possibilità di intuire la pianta di questo spazio. In un altro paio di occasioni sono presenti accorgimenti simili, relativi però più che altro all'uso dei punti di distanza che non sempre rispecchiano fedelmente la reale distanza esistente tra l'osservatore e il piano di rappresentazione. Lo spazio risultante differisce totalmente in termini qualitativi da quello reale, mentre in termini quantitativi risulta fortemente alterato solo nel senso della lunghezza che si aggira intorno ai ventisei metri contro i diciotto della realtà. In conclusione si può dire che alla base della riuscita illusiva di questi affreschi si pone una serie di scelte architettoniche volte a proporre uno spazio molto più articolato ma tutto sommato aderente alle dimensioni reali del locale che limitate erano e tali rimangono anche per una osservazione che rispetti le caratteristiche prospettiche degli affreschi. Il metodo adoperato dal Pozzo si è rivelato efficacissimo, come si vede anche dalla nostra ricostruzione in scala, e d'altronde egli avrà modo di dimostrare più di una volta la sua validità. In particolare vogliamo ricordare le straordinarie applicazioni viennesi dell'ultimo periodo di attività del pittore (figg. 83-84), ossia il periodo che va dal 1700 al 1709, anno della sua morte.



fig.81-82. Riprese effettuate sul modello in scala 1:10

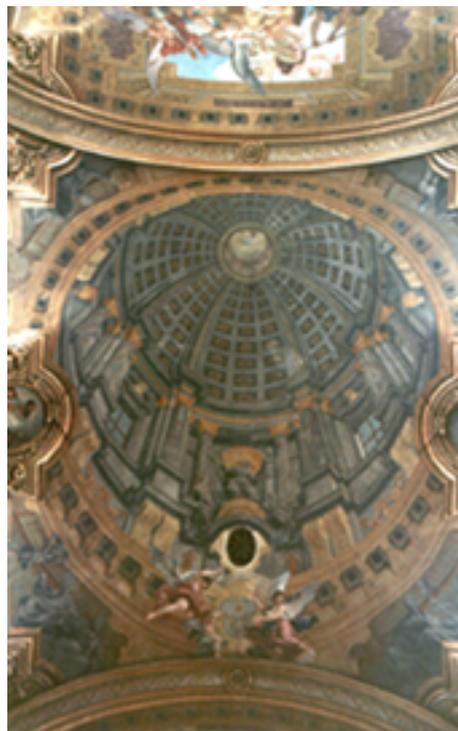


fig.83-84. A.Pozzo, finta cupola della chiesa dell'Università, Vienna
riprese effettuate dal punto di vista corretto e da uno scorretto

CONCLUSIONI.

E' giunto il momento di tirare le somme, di cercare di capire dove ci ha condotto questo scritto e se effettivamente ci ha condotto da qualche parte oppure ci ha semplicemente fatto girare in tondo per riportarci al punto di partenza. D'altronde era previsto che potesse succedere anche questo visto che il nostro intento era quello di concentrare un po' d'attenzione verso queste rappresentazioni così anomale eppure così suggestive, spesso esclusivamente considerate un futile gioco, benché in taluni casi siano state oggetto dell'interesse di eccezionali studiosi, come si è visto nel IV capitolo, e quindi rivestite di un significato diverso, molto più profondo, legato alla distruzione delle certezze rinascimentali e all'incedere prepotente di dubbi e ansie, già affioranti nell'anticipatrice figura di Leonardo da Vinci e che esploderanno nel tragico suicidio di Francesco Borromini. Quindi, anche se può essere considerato marginale il suo interesse in campo artistico, il fenomeno dell'anamorfose acquista un valore tutto suo nel momento in cui viene trasposto in un campo più vasto che, basandosi su presupposti di carattere sensoriale, giunge a mettere in dubbio la validità delle nostre certezze, così che mentre nello specchio cilindrico le forme si ricompongono con chiarezza impressionante, la realtà le dimostra pur sempre come un groviglio inestricabile di forme e colori, di impressioni.

Tale aspetto sta venendo lentamente fuori per cui gli studi sull'anamorfose stanno registrando un nuovo impulso, come dimostra la recentissima XLII Esposizione Internazionale d'Arte Biennale di Venezia che ha dedicato ad essa parte del settore 'Spazio' curato da Giulio Macchi. In precedenza vi erano state due grandi mostre, ad Amsterdam (1975) e a Parigi (1976), dedicate esclusivamente all'anamorfose e corredate di ottimi cataloghi curati da F. Leeman, J. Elffers e M. Schuyt, ricchissimi di splendide illustrazioni.

E' da ricordare anche l'interesse di alcuni giovani artisti, come Andrea Carnemolla e gli studenti dell'École Camondo di Parigi, nonché quello di studiosi americani come Raymon J. Masters che ha eseguito un'analisi al computer dei sistemi di proiezione anamorfica partendo dalle anamorfose piane per giungere a quelle conico e cilindrico-riflettenti e ad anamorfose di 'trasmissione' che richiedono speciali sistemi ottici (curvilinei e sfaccettati) per l'osservazione dell'immagine anamorfica (studi in corso di completamento).

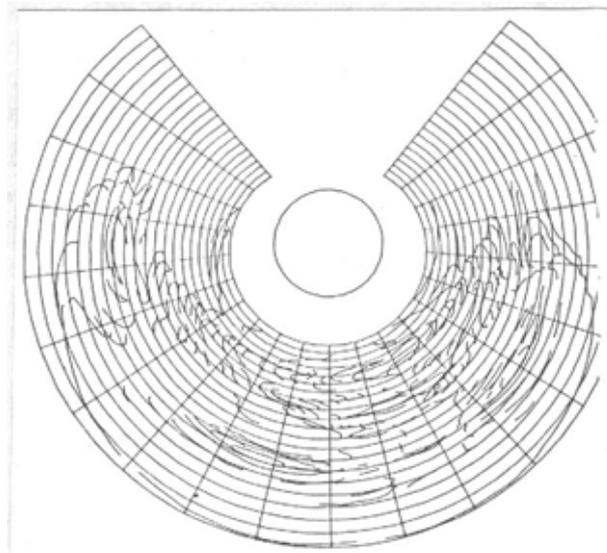


fig.85. R.J.Masters, anamorfose cilindrico riflettente al computer

Infine non sono da dimenticare le applicazioni pratiche che hanno avuto alcune tecniche anamorfiche nel campo della scenografia teatrale in cui l'immagine anamorfica della scena desiderata viene fotografata su diapositiva e proiettata ad angolo obliquo dalle quinte del palcoscenico su un fondale, in modo da apparire, frontalmente, perfettamente chiara.

Un altro impiego in un campo affine riguarda il sistema cinematografico su grande schermo, il cosiddetto *Cinemascope*; in questo caso, nel corso delle riprese si usa uno speciale obiettivo che contiene una lente cilindrica, per cui le immagini vengono 'comprese' nel senso trasversale. In sede di proiezione un obiettivo, detto appunto anamorfico, restituisce alle immagini l'aspetto originale, permettendo così di ottenere, mediante una pellicola di larghezza normale, un quadro molto esteso in senso orizzontale.

Un altro uso particolare delle immagini allungate si può ritrovare per esempio nella segnaletica stradale; è il caso delle scritte e delle segnalazioni effettuate direttamente sul piano stradale che, a causa del tipo di osservazioni cui sono subordinate, richiedono delle caratteristiche anamorfiche (fig.86).

In conclusione quello che ci interessa sottolineare non è l'attualità dell'anamorfose in quanto tecnica proiettiva, né la sua ancora notevole capacità di stupire nel suo aspetto più noto, quello di gioco più o meno erudito, bensì vogliamo evidenziare come ad essa fosse legato qualcosa di più profondo, relativo all'individuazione di un aspetto nascosto della realtà, pronto a schizzare fuori non appena ci si accostasse ad essa in un'ottica differente.

È questo l'unico vero messaggio da trarre da questo studio: l'invito ad andare sempre un po' aldilà degli schemi per cercare di cogliere almeno un'altra delle infinite facce della stessa verità.

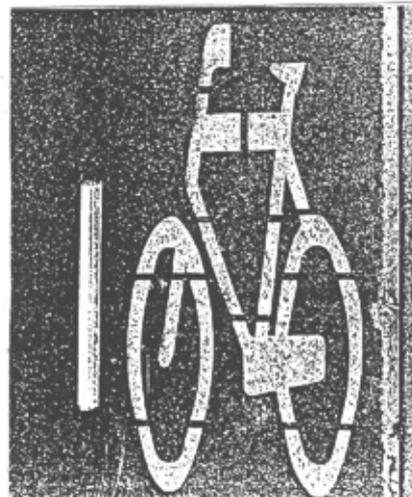


fig.86. Segnaletica stradale 'anamorfica'